الدكتور / محمود الربيعى

قراءة الرواية

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

قـراءة الـروايـة

نماذج من نجيب محفوظ

تأليف

الدكتور محمود الربيعى

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

القاهرة

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

المطابع ١٢ ش نوبار لاظوغلى ت: ٣٥٤٢٠٧٩

المكتبة
١ ش كامل صدقى الفجالة ت: ٥٩٠٢١٠٧
٣ ش كامل صدقى الفجالة ت: ٥٩١٧٩٥٩

المحتوى

مقدمة

أولى المشكلات التى يواجهها أدب نجيب محفوظ من قبل قرائه هى ما يمكن أن أسميه «طرفى النقيض» فى النظرة إلى هذا الأدب. وأعنى بذلك أن هذا الأدب قد تنازعه، على طول الفترة التى تم إنتاجه فيها، قارئان، يقف أحدهما فى أقصى الشرق، ويقف الآخر فى أقصى الغرب. لقد نشأ أبناء جيلى مثلا على الاعتقاد بأن نجيب محفوظ أعتى كاتب رواية مصرى على الإطلاق، وأنه يمثل فى تاريخ الأدب العربى الحديث فى مصر يقظة خطيرة، حصل بها هذا الأدب على انتصارات لم تكن متاحة له أبداً قبل وجود هذه الظاهرة الأدبية التى تسمى «نجيب محفوظ». ولقد كان محبو القراءة من أبناء هذا الجيل ينظرون إلى أدب هذا الرجل باعتباره ذروة الإنتاج الأدبى اللائق بالاستحواذ على اهتمامهم وأوقاتهم، وباعتباره القالب الأدبى التقدمى، والفكر الأدبى التقدمى. وكان هذا الأدب فى نظر هؤلاء هو صوت المستقبل الذى سيقود المسيرة الأدبية الرامية إلى إعادة تشكيل صورة الأدب المصرى الحديث، وتحديد أهمية الأشكال التعبيرية فيه، ثم الوثوب بهذا الأدب وثبة تنتقل به من المجال الإقليمى الضيق إلى المجال القومى الواسع، إن لم يكن إلى المجال العالمى. وكان هذا الموقف - كما أراه الآن - هو أحد طرفى النقيض.

ومع مرور الزمن، وتوالى إنتاج نجيب محفوظ بغزارة، نشأ الموقف المقابل. وهو موقف يرى أن أدب نجيب محفوظ يمثل حجر عثرة فى طريق تقدم الرواية العربية، وأنه إذا أريد لهذه الرواية أن تتنفس فى جو حر فلابد من العمل على زحزحة هذه العقبة من طريقها. ولقد بدا أدب نجيب محفوظ أمام

أصحاب هذا الموقف وكأنه أدب متخلف عن روح العصر، وكأن سرعة هذا العصر قد تجاوزته، وكأنه أصبح ينتمى إلى الماضى، وأصبح عاجزا عن أن يكون صوت الحاضر، فضلا عن أن يكون صوت المستقبل. وكان هذا الموقف هو الطرف الآخر للنقيض.

وبين هذين الموقفين المتطرفين بدا أدب نجيب محفوظ لعين القارئ المتطلع وكأنه يواجه أزمة. بدا وكأن عليه أن يختار بين الاستجابة المطلقة لرياح التغير، فينجرف مع تيار التجديد الذى لا يزال - فى جزء كبير منه - يضطرب على السطح، ويستخدم فى التمكين لنفسه كثيرا من أساليب الدعاية الصحفية، أو القهر الصحفى، وبين أن يرتكب الخطأ الذى يرتكبه كثير من الكبار حين تهب عليهم رياح التغير؛ إذ يعتصمون بمعاقلهم الحصينة، واضعين أصابعهم فى آذانهم، ليتفادوا الضجة التى تحدثها هذه الرياح. وهم قد يجدون أنفسهم فجأة - نتيجة لموقفهم هذا - خارج مجرى الزمن؛ لأن ريح التغير - القادرة على اقتلاع أعتى الحصون - قد تقتلعهم من جذورهم، مسجلة عليهم أنهم - وهم العمالقة - لم يستطيعوا أن يدركوا المغزى العظيم للحقيقة البسيطة الكائنة فى معنى كلمة واحدة هى كلمة «التطور».

تلك هى المشكلة الأولى التى عانى منها أدب نجيب محفوظ، والتى أعتقد أنه لا يزال يعانى منها، وهى وضع أدبه فى أقصى درجات التجديد والتقدم حيناً، وإقامته حجر عثرة فى طريق التجديد والتقدم حينا آخر، ويبدو لى - الآن - أن هذه المشكلة تنطوى على نتائج ضارة بأدب نجيب محفوظ، وبنا نحن جمهور القراء، من حيث إنها تتهم بشدة مقدرتنا على التقدير الأدبى الصحيح، وتسجل علينا أننا نظرنا إلى قضية التجديد فى الأدب نظرة خاطئة من البداية، وتمسكنا برؤية الشىء إما على أنه أبيض خالص البياض، وإما على أنه أسود خالص السواد، غافلين عن عديد من الألوان التى يتوقف عليها تحديد اللون النهائى لهذا الشىء، والتى لا يمكن وصفها بالسواد الخالص، ولا بالبياض الخالص.

لقد أغفل هذا الموقف المتصلب من جهتنا حقيقة بسيطة هى أن نمو الأدب - كنمو الزمن - ظاهرة جوهرها الاستمرار لا التباين. ومعنى هذا أنه يستحيل علينا فى الأدب - وأعنى الأدب الذى يحقق أهم عناصره فيعكس نبض عصره - تحديد الخط الفصل بين القديم والجديد، كما يستحيل علينا فى الزمن تحديد اللحظة الفاصلة - وعلى وجه الدقة - بين الليل والنهار. وأخشى أن أنتهى إلى نتيجة قائلة إن طرح ما يسمى بقضية «القديم والجديد» فى الأدب أمر لا معنى له.

ولن تحل قضية « طرفى النقيض » هذه فى النقد الأدبى لدينا إلا إذا تخففنا من استخدام بعض المصطلحات المثيرة من مثل : « قديم » و « جديد » .. إلخ، وركزنا جهدنا فى محاولة استخراج ما يسمى « بالتقاليد الأدبية » للتراث الأدبى الواحد. وقضية « التقاليد الأدبية » قضية تكاد تكون مهملة فى النقد العربى الحديث، وهى قضية واسعة ، وتحتاج إلى تضافر جهود عدة على مدى زمن طويل.

وموقف الناقد من أدب كاتب يواجه مثل تلك المشكلة موقف دقيق، وعليه- إذا أراد أن يقدم بتناوله له شيئاً مفيداً - أن يتحسس طريقه إليه وهو فى غاية الحيطة . عليه أن يفكر فى هذا الأدب بعيداً عن قضية « القديم والجديد » ، وعن الاتجاهات المتوترة التى تبغى رفع هذا الأدب إلى السماء دون سبب مقنع، أو خفضه إلى الأرض دون سبب مقنع كذلك. عليه أن ينظر إليه على أنه عملية إبداع فنى ، وأن يهدف من تناوله إلى التعرف عليه . وهذا التعرف محتاج إلى رصد بطىء وهادئ له ، ليرى الإنسان : كيف ينمو هذا الأدب ؟ وكيف تتفاعل عناصره؟ وكيف يحقق ذاته؟ وما الوسائل التى يستخدمها فى تحقيق هذه الذات ؟ وما المساحة الفكرية والشعورية التى يهدف إلى تغطيتها من نفس قارئه ؟ وما أنواع الأفكار والمشاعر التى يريد أن يخاطبها لدى القارئ؟ وما مدى وفاء هذا الفن لذاته باعتباره كياناً خاصاً يخضع لتقاليد خاصة ؟.

إن هذه الأسئلة وأمثالـها مهمة فى ذاتها ، ويمكن أن تكون هدفـاً كبيراً فى تناول العمل الأدبى . وتأملها من خلال قراءة العمل الأدبى بغية توفير إجابة عنها- قد تحس دون أن تـقال - قضـية جـوهرية فى نفســها ، وينبـغى ألا تتخذ وسـيلة لتنصيـب صاحب هذا الأدب أميـراً على أقرانه، كـما أنها ينبـغى ألا تتخـذ وسيلة لإعلان مستواه الهابط فى عالم الأدباء.

على الإنسان أن يقرأ أدب نجيب محـفوظ بهدف الفهم، وهو إذا وصل إلى مـرحلة الفهـم هذه - ولا بأس بأن يخطئ فى فـهمـه ما دام قـد قـرأ قراءة جـادة مخـلصة - كان قـادراً على إضـاءة جوانب العـمل الأدبى، وكان قـادراً - نتيـجة لذلك- على توفير نموذج صالح لمساعدة غيره من القراء على الدخول إلى قلب هذا العمل . وتوفير هذا النموذج فى القراءة الأدبية هى مهمة النقد الأساسية. ويحسن ألا يصحب الإنسان معه داخل العمل الأدبى سوى نفسه، التى تعنى ذوقه الأدبى- وأنا أدرك أن عبـارة « ذوقه الأدبى » عـبارة واسعـة المدلول ولكننى لا أجد عـبارة بديلة عنها- كمـا تعنى ثقافته، وتصـوره لمعنى العمل الأدبى، وخضوعه لمجـموعة من التقاليد أرساها على مدى التاريـخ كتاب كبار صنعوا قالب هذا النوع، وطوروه حتى مرحلة النضج، وهى تعنى أخيراً - وسأستعـمل عبارة عامة أخرى- إحساسه بمعنى الحياة حوله.

وقد أسلمت هذه المشكلة التى يواجهها أدب نجيب محفوظ إلى مشكلة ثانية هى الأحكام العـامة التى يتـعرض لهـا هـذا الأدب. وهـذه الأحكام العـامة تهدف - فـيمـا تهدف إليـه - إلى تدعيم مـوقف أو آخر مـن الموقفـين السابقـين اللذين سميـتهما «طرفى النقـيض». ففى طرف النقيض الأول وصف نجيب مـحفوظ بأنه يمثل بالنسـبة لمصر مـا يمثله دكنز بالنسـبة للإنجليز، وتـولستوى بالنسـبة للروس، وبلزاك بالنسـبة للفرنسـيين. كـما وصف بأنه تلمـيذ وفىّ مقـتدر - وبخـاصة فى «الثلاثيـة» - لزولا رائد المدرسة الطبيـعية. وفى طرف النقـيض الآخر وصف أدبه بأنه أدب تسجيلى - مع ما فى هذا الوصف من الإيحاء بنقص حظه من الابتكار -

وبأنه قد لا تنقصه المهارة وإحكام الصنعة، ولكنه ينقصه ذلك البعد البعيد غير المرئى الذى يكوّن عظمة إنتاج الكتاب العظام. كذلك وصف هذا الأدب بأنه مستفيد من أدب فلان، أو مقتبس من أدب فلان، ولا أدرى إذا ما كانت الكلمة الرهيبة الأخرى التى دخلت قاموس النقد العربى الحديث بمنتهى السهولة - وهى كلمة «السرقة» - قد استخدمت فى هذا المجال.

لقد أضرت الأحكام العامة بأدب نجيب محفوظ، كما أضرت به المواقف المتطرفة. ووقف الضرران حائلا دون معرفتنا الصحيحة بهذا الأدب. وقد كتبت صفحات كثيرة فى تقرير هذه الأحكام العامة، كما كتبت صفحات كثيرة فى محاولة التعرف على الأسلاف الشرعيين لنجيب محفوظ الكاتب، وكان أولى بكل هذه الصفحات أن تنصرف إلى محاولة التعرف على هذا الأدب. إن أدب أى كاتب يهضم حقه كثيرا، فى نظرى، إذا تنوول بمثل هذه المناهج العامة المتطرفة، حتى ولو أدى ذلك إلى أحكام فى صالحه، وهو ينصف كثيرا بالتحليل، والتفسير، ومحاولة التعرف على خصائصه، والعلاقات التى تربط بين عناصره، وتصميمه الفنى، حتى ولو انتهى كل ذلك إلى أحكام ليست فى صالحه.

إن قضية الانشغال الشديد بالحكم ينبغى أن تخضع عموما لبعض المراجعة؛ لأن الأدب - يستوى فى ذلك أدب نجيب محفوظ وأدب غيره - محتاج إلى «الإضاءة» أكثر مما هو محتاج إلى «الحكم»، واحترام القارئ العادى يتطلب من الناقد أن يساعده على تطوير أدواته الخاصة التى تمكنه من أن يرحل مستقلا فى عالم الأديب الذى يقدم له أدبه. إن هذا الانشغال الشديد بالحكم هو بقية من آثار «النقد التقنينى» الذى فتن به النقد فى الآداب فترة من الزمن، والذى يقوم أصلا على أساس طبقى يضع الناقد فى عليائه، لا بالنسبة للكاتب فحسب، وإنما بالنسبة للقارئ أيضا؛ إذ يجلس فيه الناقد هناك على منصة الحكم، والصولجان فى يده، مستخدما مقاييسه المطلقة، ومصدراً حكمه الذى لا يقبل النقض على العمل الأدبى.

لكن الصورة قد اختلفت كثيرا فى العالم الآن، وينبغى أن تختلف عندنا. لقد أصبح الاهتمام بطبائع الأشياء ذاتها - لا بالأفكار المجردة التى يتصور أنها تحكمها - هو الروح المسيطر على الحركة النقدية، وبدأت قيمة «الحكم» فى تناول العمل الأدبى تفقد بريقها. ونتيجة لازدياد الوعى العام لدى القراء أصبح تطلعهم يتجه إلى فائدة من النقد تجاوز مجرد الحكم الذى يتفضل عليهم به الناقد. لقد أصبح القارئ الواعى يصر على مصاحبة الناقد فى رحلته داخل العمل الأدبى، والاطلاع على طريقته التى يصل بها إلى فهم العمل الأدبى وتقديره. ونتيجة لذلك أصبحت مقومات الحكم - لا الحكم - شغل الناقد الشاغل. وقد يصح أن يستغنى بمقومات الحكم هذه عن الحكم نفسه، ولكنه لا يصح قطعا إصدار الأحكام العامة التى تفتقر إلى مقوماتها. وأهم هذه المقومات التعرف على خصائص العمل الفنية من خلال رصد وسائل الفنان التى يستخدمها وهى فى حالة عمل فعلى.

وهناك فرق كبير بين قراءة العمل الفنى بغية إصدار حكم عليه، وقراءته بغية فهمه وتقديره؛ ففهم العمل الأدبى وتقديره لا يتطلبان بالضرورة إصدار حكم عليه بالجودة أو الرداءة، وإنما يتطلبان الكشف عن العلاقات التى تحكمه محدثة التوازن - أو الاختلال - بين عناصره. وينبغى ألا ينفد صبر الناقد فى أى مرحلة من المراحل فيقفز إلى الأحكام قفزا، كما أن القارئ ينبغى ألا يتعجل سماع حكم هذا الناقد. إن الظلال الموروثة التى تحيط بكلمة «نقد» نفسها لدينا - والتى تجعلها تعنى الأحكام وبخاصة ما كان منها فى غير مصلحة العمل الأدبى المطروح - لم تعد مقبولة، وخاصة بعد الرحلة الطويلة التى قطعها هذا العلم، والذى أصبح معها فى نظر اتجاهات نقدية بأسرها لا يعنى أكثر من «القراءة الفاحصة»، وهى عبارة خطيرة الدلالة، وصعبة التحقيق.

والمشكلة الثالثة التى يعانى منها أدب نجيب محفوظ هى النظر إليه كثيرا باعتباره أفكارا وآراء، ووجهات نظر، لا باعتباره قوالب فنية. وواضح أن قضية «المحتوى» تشغل كثيرا ذهن النقاد المهتمين بنجيب محفوظ، وهم شديدو الاهتمام

بالكشف عن وجهة نظره الاجتماعية، والفلسفية، والدينية، والسياسية، ولكنهم ليسوا شديدى الاهتمام بالتعرف على وجهة نظره الروائية! وهناك تركيز واضح على روايات نجيب محفوظ باعتبارها وعاء لشيء هو صراع الطبقات الاجتماعية، أو صورة مصر فى الأحياء الشعبية، أو كفاح مصر السياسى . . إلخ، وليس هناك تركيز مشابه على الوعاء نفسه. وقد ترتب على ذلك أن كثيرا من الذين تناولوا هذه الروايات نظروا إليها باعتبارها وحدة واحدة، وبدا بعضهم وكأنه يتصور أن نجيب محفوظ كانت لديه خطة محكمة وضعها فى فترة جد متقدمة من حياته الأدبية وهدف من روائها إلى التعبير عن آرائه السياسية والاجتماعية والفلسفية. . . إلخ، بحيث تكتمل هذه الأفكار والآراء باكتمال حياته الأدبية. ونتيجة لذلك نظر هؤلاء إلى بعض أعماله على أنها تركت قصدا مواقف وأفكاراً غير كاملة؛ لأن نجيب محفوظ - بخطته المحكمة - كان على نية تكميلها فى أعمال تالية؛ فاعتبرت بعض المواقف الفكرية غير الحاسمة فى بعض الروايات المتقدمة بدايات لمواقف أكثر حسما من روايات متأخرة. وبدا إنتاج هذا الرجل لهؤلاء على أنه عمل واحد كبير تصب أجزاؤه بعضها فى بعض.

إننا أمام هذه المشكلة ينبغى أن نذكر حقيقة بسيطة هى أن نجيب محفوظ ليس فيلسوفاً اجتماعياً أو سياسياً . . إلخ، وإنما هو كاتب روائى (وما أعظمها من صفة). ومن هنا فإن قدرا كبيرا من الاهتمام يجب أن يتوجه مباشرة إلى القالب الروائى عنده، والتعرف على بناء هذا القالب، والوسائل «الشكلية» الخاصة التى تستخدم فى صنعه. وأرجو ألا يفهم من هذا أننى أدعو إلى إهمال المحتوى فى أدب نجيب محفوظ؛ فسيرى القارئ فى هذه الدراسة اهتماما كبيرا بالمحتوى. إنما أريد فحسب أن أقول إن الاهتمام بالمحتوى ينبغى ألا يتم منفصلا عن الاهتمام بالشكل. ومعنى ذلك أن أفكار نجيب محفوظ، ووجهات نظره، ينبغى أن تتناول فى سياقها الخاص، باعتبارها أفكارا ووجهات نظر عبر عنها فى إطار خاص هو القالب الأدبى الخاص الذى اختاره لهذا التعبير. ومعنى هذا أيضا أن أى حديث

عن هذه الأفكار ووجهات النظر باعتبارها كائنات مستقلة يشوهها؛ ذلك أنها بعد رحلتها فى شرايين العمل الأدبى، ونموها معه، واكتمالها باكتماله، قد أخذت معنى جديدا، وصبغة جديدة، حيث أصبح معناها لا يتضح إلا إذا تناولت باعتبارها جزءا من هذا الكيان الخاص الذى هو القالب الأدبى.

ولا أظن أننى فى حاجة بعد ذلك إلى طرح قضية «المحتوى والشكل» فى العمل الأدبى على نحو مفصل؛ فقد أصبح وجه الصواب فى هذه القضية واضحا، وأصبح من العبث الحديث فى الفن عن «شكل ومحتوى». إن عناصر الشكل تذوب - فى العمل الأدبى - فى المحتوى وتشكله، كما أن عناصر المحتوى تتحلل فى الشكل محددة صورته وملامحه. وبذلك يصبح المعنى داخل العمل الأدبى يختلف عنه خارجه، باعتبار أن الشكل الأدبى ليس وعاء ثابتا صالحا لاحتواء أى محتوى، وإنما هو وعاء يتحدد شكله حسب نوع المحتوى الذى يصب فيه. والنتيجة الأخيرة أن العمل الأدبى ليس شكلا، كما أنه ليس مضمونا، وإنما هو كيان جديد، يتكون منهما، ولكنه يستقل عنهما بما يحمل من خصائص جديدة لا تنتمى - على نحو مستقل - لأى منهما. وبناء على ذلك كله لا يمكن أن نفصل فكر نجيب محفوظ عن قالب هذا الفكر، ولا يمكن أن نتحدث عنه على نحو مستقل. إننا ينبغى أن نغير نقطة الانطلاق فى تناول نجيب محفوظ، بحيث تكون نجيب محفوظ «الكاتب»، لا نجيب محفوظ «الكاتب السياسى» أو «الكاتب الاجتماعى». ومن ناحية أخرى فإننى لست أنكر أن يكون للكاتب موقف متكامل، أو وجهة نظر متكاملة؛ فذلك شىء طبيعى. ولكننى أعتقد أن كل عمل فنى- مادام الكاتب قد اختار له أن يكون وحدة فنية كاملة - هو شىء قائم بذاته، ولا معنى للقول بأنه يصب فى عمل آخر. إن خصائص كل عمل فنى متكامل يعتمد بعضها على البعض الآخر، ولا يفهم بعضها إلا فى ضوء البعض الآخر، ولكن هذه الخصائص تكون عملا كلاً، كاملا فى نفسه، مستقلا عما عداه. ويصدق ذلك على أدب نجيب محفوظ حتى فى «الثلاثية» التى تتعامل كل رواية

من رواياتها مع نفس الشخصيات، عـدا من ينضم إلى الأسرة التى تتحدث عنها أو من يسقط منها فى الطريق. فرواية «بين القصـرين» من الناحية الفنية عمل كامل، وينبغى أن تتناول على هـذا النحو، وكذلك الحال بالنـسبة لرواية «قصـر الشوق»، ورواية «السكرية». وليس معنى هذا أن الحـديث عن «الثلاثية» برمتها حـديث غير مشـروع، وإنما معناه فحـسب أن هذا الحديث يكون غيـر مشروع إذا اعتـبرت هذه الأعمال الأدبية الثلاثة وحدات جزئيـة لا تكتمل إلا بانضمام بعضها إلى بعض فى مثلث متساوى الأضلاع. وهكذا تتاح لنا الفـرصة واسعة لإلقاء الضوء على أعمال نجيب مـحفوظ باعـتبار كل عـمل منها وحـدة مستـقلة، لا تكمل شيئـا آخر، ولا تكتمل بشـىء آخر؛ فدراسـة كل عمل على هذا النحـو تفتح أمام الدارس مـجالا واسعا ومحددا فـى الوقت نفسه لامتحان الجزئيات الدقـيقة، والتغلغل إلى الزوايا البعـيدة فى العـمل الأدبى. هذه الجزئيـات، وتلك الزوايا، التى غالبـا ما تنسى - على أهميتها الشديدة - فى زحمة التعـميم الذى يجد الناقد نفسه مضطرا إليه حين يتناول أعمال الكاتب جملة، ويعالجها على هذا النحو الواسع. فإذا بدأنا من نقطة البدء الصـحيحة هذه، وحـققنا أهدافهـا فى القراءة الفاحـصة لكل عمل باعتـباره وحدة، كـان الناقد فى موقف يسـمح له باستنتاج مـا يريد من الخصائص العـامة، وكان استنتاجه فى هذه الحالة على نحو أدق. على أن هذه الخصائص العامة ليست شيئا مقـدسا، والبحث عنها ينتهى فى يد النقاد غالبا بعـملية تعميم لا يمكن القطع فيـها بصحـة النتائج التى يتوصل إليـها، ومن ثم فهى تقـدم قيمـة قليلة للقارئ، وللعمل الفنى.

لقد دخل أدب نجـيب محفـوظ إلى كل بيت عن طريق المسرح، والسـينما، والتليفزيون. وهذا الجانب أيضـا له خطره لأنه صرف الناس - بالقطع - عن قراءة نجيب محفوظ بين دفتى الكتاب. ومهـمة الناقد الأدبى هنا - بحكم طبيعة عمله - أن يعـمل على أن تظل الكلمة المكتـوبة هى المورد الذى يتـعطش له الناس. ويتم ذلك حين تحـتفظ الكلمة المكتـوبة بجدتها، وحـين يجد القارئ لهـا مذاقا خـاصا

لايمكن أن يجده فى مكان آخر. وما من سبيل إلى احتفاظ الكلمة المكتوبة بجدتها سوى أن تقرأ قـراءة جادة. ولاشك أن الكلمة الجيـدة نفسها تهـيئ أول عامل من العوامل المساعدة على القـراءة الجادة، ولكن القـارئ الجاد - من جـانب آخر - قـادر، بحكم طاقاته ودرايـته، على التـفـريق السريع والحـاسم بين الكلمـة التى تستـحق الاحتشاد والقـراءة الجادة، والكلمة التى لا تستـحق ذلك. والقدرة على القراءة الجادة سمة عقلية وشعورية؛ فهناك القارئ الذى يقفز بعينه ومشاعره وذهنه فوق السطور والصفحات هادفا إلى اكتـشاف الأحداث المثيرة التى تكمن فى العمل الأدبى، أو التى يتصـور أنها تكمن فـيه. ومثل هذا القـارئ يقرأ بسـرعة، وينسى بسرعة، وأفضل أنواع الكلمـة المكتوبة عنده ما حقق له الشىء الذى يلهث وراءه. مثل هذا القارئ هو الذى يحـمل النقد الأدبى حياله أشق مسئـولية؛ لأن مثل هذا القارئ قـادر بصفـته هذه على إحـباط كثـير من جـهود النقد الأدبى فى التـمكين للقراءة الجادة. وهناك القـارئ الذى يلقى بنفسه داخل العمل الأدبى بغيـة فهمه. وهذا الفهم يتطلب استعـدادا عاليا للتقبل، وتشرب العلاقات الدقـيقة المعقدة التى تحكم العمل الأدبى، ومـثل هذا القارئ الجـاد هو الذى تحتاج إليـه روايات نجيب مـحفـوظ. وعلى هذا القارئ أن يكون شـديد اليقظـة لما يمكن أن يعطيه العـمل الروائى. ومـا يعطيه العـمل الروائى لا يكمن بالضـرورة فى أحداثه الكبـرى، أو شخـصياته الرئيسـية، أو إيقاعه المسـموع على نحو واضح؛ فـقد يكمن فى بعض الزوايا الدقيقة، أو الإشارات الجانبيـة، أو الإيقاع الخفى فى اللـغة، أو فى الحركة العامـة الحادثة من التوازن الكائن بين عناصره جـميعا. وهذا النوع مـن الإحساس الكلى الذى يتكون لدى القـارئ نتيجـة رحلته الجادة فى العـمل الروائى هو الذى يمكنه من تقديم صورة بالحـجم الطبيعى لهذا العمل. صورة تجلى جوانبـه باعتباره فنا أدبيا، وباعـتباره كـيانا مسـاويا لذاته لا تغنى عنه صورة أخـرى من الصور التى تعتـمد عليه، سـواء أكانت هذه الصورة مـسرحيـة، أم فيلما سـينمائيا، أو تمثـيلية تليفزيونية.

تحتاج روايات نجيب محفوظ. إذن، إلى هذا النوع من القراءة الجادة لكى تبقى فى صورتها المكتوبة موضع اهتمام، ولكى تجتذب فى هذه الصورة مزيدا من القراء. وهى تحتاج أيضا إلى هذا النوع من القراءة حتى يتخلص معنى النقد من بعض الظلال الكريهة التى تحيط به، كالإسراف فى الإعجاب، أو الإسراف فى الرفض، أو الاهتمام الشديد «بالحكم»، وحتى يكون معناه مرادفا لمعنى القراءة الفاحصة.

ومجموعة الروايات التى اخترتها نماذج للقراءة فى محاولتى هذه تنتمى جميعها إلى مرحلة ما بعد «الثلاثية»، وهى «اللص والكلاب»، «والسمان والخريف»، «والطريق»، «والشحاذ»، «وثرثرة فوق النيل»، «وميرامار». وليس معنى هذا الاختيار أن هذه الروايات أولى أعمال نجيب محفوظ بالتناول، كما أنه ليس معناه أن هذه الروايات لا يصح أن تتناول إلا مجموعة هكذا؛ فقد قلت إن كل عمل يكون - فى نظرى - كيانا كاملا. لكننى لم أر ضيرا على كل حال من أن آخذ أمثلتى مجموعة من الروايات كتبت متتابعة، وأن أتناولها بترتيب هذا التتابع. وقد رجعت فى جميع هذه الروايات إلى الطبعة الثانية منها، ما عدا «اللص والكلاب» فالنسخة التى بيدى لا تاريخ لها، ولا بيانات عليها تحدد طبعتها.

وأملى أن تؤدى هذه المحاولة الهدف الذى قمت بها من أجله.

د. محمود الربيعى

مصر الجديدة ١٩٧٣

اللص والكلاب

اصطفق باب السجن مغلقاً خلف سعيد مهران، فهل الحياة فى الخارج أرحب منها فى السجن؟ إن سعيد مهران هو الإنسان، وقد نزل إلى الحياة، وستبدأ متاعبه منذ هذه اللحظة، وأسباب هذه المتاعب كثيرة، بعضها ينتمى إلى الماضى، وكثير منها ينتمى إلى الحاضر والمستقبل، وستجرحه ساعات الحياة حتى تأتى الساعة الأخيرة فتكون قاتلة.

لقد بدأ نجيب محفوظ «اللص والكلاب» بداية سريعة لاهثة، توظف منذ الوهلة الأولى، اللوحات الفنية المتابعة لتقدم الجو الذى ستتحرك فيه الأحداث والشخصيات دون إبطاء. إن لسعيد مهران حساباً قديماً مع بعض الغرماء يريد أن يصفيه بسرعة. سرقت منه زوجته، ودخل السجن بخيانة رخيصة، فما هو الأسلوب الفنى الذى يستخدمه نجيب محفوظ لوضع النبض الملائم فى حركة هذه الشخصية، وحركة الشخصيات التى تتعامل معها فى هذه المرحلة المتقدمة من عمله؟ إنه أسلوب التقابل الذى يخلق التوتر الفنى القائم على رؤية المتناقضات تعمل فى مجال إنسانى واحد. ونحن نرى هذا التقابل المتوتر فى البداية فى موقف «سعيد مهران» نفسه؛ فهو يكظم مشاعره الحقيقية، متظاهراً بأنه يريد أن «يتفاهم» - على حد تعبيره - فى حين تعمل هذه المشاعر فى اتجاه معاكس على طول الخط. وقد عمد نجيب محفوظ إلى إظهار هذا التقابل الحاد عن طريق تبسيط الحوار وحيدته إلى أبعد حد حين يدور بين «سعيد مهران» من جهة، وغريمه الأول «عليش سدرة» وأعوانه والمخبر من جهة أخرى، ثم تكثيفه إلى أبعد حد إذا ارتد «منولوجاً» داخلياً بين سعيد مهران وبين نفسه، ليعلن عن مشاعره الحقيقية؛ فيمهد

بذلك الطريق الذى يشير إلى المسار الذى ستتبعه الأحداث. هذا التقابل يجمع الهدوء والحكمة والمنطق كله إلى جانب الحوار الخارجى، فى حين يجمع الصراحة كلها والاندفاع كله إلى جانب الغليان الداخلى. وهذا التضاد بين الخارج والداخل يتجاوز المضمون إلى نوع المعجم المستعمل؛ فهو فى الحوار الخارجى مهذب ومصقول ومتخير بحكمة بالغة، وهو فى الداخل مطلق على سجيته، وحافل بالشتائم التى تبتدئ من أوصاف خفيفة نوعاً مثل وصف سعيد مهران - فى نفسه - لأحد أعوان عليش سدرة بأنه «خنفساء»، وتنتهى بألفاظ أشد - حسب غليان نفس سعيد مهران - مثل: «يا جرب الكلاب»، «ويا ابن الأفعى». وقد ألقى نجيب محفوظ وقوداً حقيقياً على هذا الداخل المحتدم جعله أكثر تمزقاً والتهاباً واستعداداً للتفجير السريع، وذلك حين واجه سعيد مهران بطفلته سناء، فالتهمتها روحه - على حد تعبيره - ولكنها أنكرته، ولاذت منه بالفرار، بل إنها أنست إلى عليش سدرة - غريمه الأول - والتمست عنده الأمن بعينيها !

ولن تنتهى هذه المرحلة المتقدمة جداً من «اللص والكلاب» حتى يقدم لنا نجيب محفوظ عنصرين آخرين يعمقان هذا الإحساس بالتقابل، ويستعين بهما على الدخول السريع فى جو العمل. وأحد هذين العنصرين معنوى يتجلى فى خلق تقابل بين سعيد مهران خريج السجن، وما يحيط بذلك من ظلال خاصة، وسعيد مهران «المثقف»، الذى يسأل عن كتبه بلهفة حقيقية. والعنصر الآخر متصل بالتعبير، وهو استعمال لغة مركزة تركيزاً شديداً، عديدة الأبعاد، وافرة الظلال، سريعة الإيقاع، تستخدم أيضاً أنواعاً من المقابلات التعبيرية التى ينتمى بعضها إلى الأسلوب البلاغى التقليدى فى السجع غير المتكلف، وفى وصف الجمل فى هندسة شكلية متوازنة:

«ولعلكما تترقبان فى **حذر**، ولن أقع فى الفخ، ولكنى سأنقض فى الوقت المناسب **كالقدر**. وسناء إذا خطرت فى النفس انجاب عنها الحر والغبار والبغضاء **والكدر**. وسطع الجنان فيها **كالنقاء** غب **المطر**. ماذا تعرف عن أبيها؟ لاشىء، كالطريق والحارة والجو **المنصهر**.....

جاءكم من يغوص فى الماء كالسمكة ويطير فى الهواء كالصقر ويتسلق الجدران كالفأر، وينفذ من الأبواب كالرصاص»[1].

إن هناك باباً ما يزال مفتوحاً أمام سعيد مهران - باب الشيخ على الجنيدى - ذلك الباب المفتوح أبداً، وقد قصده من فوره. ويسلط نجيب محفوظ ضوءاً باهراً على هذا الباب المفتوح، فالصورة التى يرسمها له، والمعجم الذى يتخيره لرسم هذه الصورة، يخلقان إيحاء بالانفتاح والبراح. وحين يقصده سعيد مهران تكون الشمس قد مالت إلى المغيب، وهو وقت تتأهب فيه البيوت لإغلاق أبوابها، ومع ذلك يبقى هذا الباب مفتوحاً. إن نجيب محفوظ يلح على هذه الكلمة «مفتوح» وكأنه يريد أن يبرزها لأعيننا حتى تستوعب أفق الرؤية كله:

«نظر إلى الباب المفتوح، المفتوح دائماً كما عهد من أقصى الزمن . . . وإلى اليمين من دهليز المدخل باب حجرة وحيدة مفتوح. لا باب مغلق فى هذا المسكن العجيب»[2]. . . . «قلت لنفسى إذا كان الله قد مد له فى العمر فسأجد الباب مفتوحاً»[3].

ويعود التقابل بين المواقف مسيطراً على الجو كله. لقد ولج سعيد مهران هذا الباب المفتوح، ولكن كل الدلائل تشير إلى أن بينه وبين الأبواب المفتوحة الحقيقية - أبواب الهداية - ألف جدار سميك، وألف باب مغلق. إن الشيخ يحاوره معرّضاً بالمأوى الدائم الروحى، فى حين أن أعماقه هو تصرخ طالبة نوعاً من المأوى القريب. والتقابل مستمر؛ فسعيد مهران يعرفه غرماؤه، أما الناس الذين يحبهم فينكرونه؛ أنكرته ابنته من قبل، ويبدو الآن أن الشيخ ينكره كذلك. وثمة تقابل ثان يتضح فى الحوار بينه وبين الشيخ؛ لقد خرج سعيد مهران من السجن - هذه حقيقة - ولكنه لايزال من نفسه فى سجن. وتقابل ثالث يبدو فى أن سعيد

---

(١) اللص والكلاب، ص ٨.

(٢) نفس المصدر، ص ٢١.

(٣) نفس المصدر ص ٢٥.

مهران مشدود إلى الماضى، فى حين يحاول الشيخ أن يجعله مشدوداً إلى الساعة. إن الماضى والحاضر مرتبطان عن طريق وقوعهما متصلين فى مجرى وعى سعيد مهران؛ فتردده على بيت الشيخ الجنيدى - صحبة والده صبياً - يتشابك مع معطيات الحاضر فيكون صورة واحدة تجمع إلى ظلال الماضى مأساة الحاضر الأسرية والاجتماعية التى ترهق كاهله.

لقد أصبح واضحاً الآن أننا أمام شخصية تقف ضد التيار. كم طعنة تلقاها حتى هذه المرحلة المبكرة؟ خانته زوجته، وخانه تابع له قبل أن تبدأ أحداث القصة على الإطلاق، وتجاهلته سناء والشيخ الجنيدى - وهما عضدان روحيان، واستقبله رءوف علوان استقبالاً فاتراً معداً. ورءوف علوان - رائده الفكرى - ارتفع نتيجة تغير الظروف إلى طبقة أخرى، وأثرى ثراء مريباً. وقد كان نصير الفقراء، ونصير الثورة. والحوار الذى يدور بينهما حوار موجه وقاطع كحد السكين. إن لدى سعيد مهران من الجرأة ما يجعله يعرض بكل ما يحس به من تغير مريب فى حالة «رءوف علوان». ولدى الأخير من الحيطة المدربة ما يجعله يحرص فى وضوح على التخلص من سعيد مهران بسرعة، ودفن كل ما يتصل به. إن الفضاء الذى بدا رحباً لعين سعيد مهران حين ترك السجن لا يبدو الآن بنفس المستوى من الرحابة. إن الطعنات التى تلقاها بالفعل بدأت تشكل حلقات صماء تحد فى قسوة من رحابة هذا الفراغ.

إن خيبة الأمل المتوقعة فى أى محاولة لجبر الصدع، والعودة بهذا الإنسان إلى الحياة العادية، تتجلى عميقة من خلال وعى سعيد مهران الممتد على شكل تيار من الانطباعات المتتالية المتفجرة فى ذهنه وفى إحساسه بما كان وما هو كائن. لقد انتهت المواجهة بينه وبين رءوف علوان على حافة المصارحة والتكاشف بأن ما بينهما قد انتهى. وذلك جرح ينضم إلى مجموعة الجراح. وسعيد مهران - المجروح الإحساس البالغ الحدة - لا يستطيع أن يتجاهل، ولا أن يعفو ، ولا أن ينظر إلى هذا الجرح الأخير منفصلاً عن بقية الجراح. هنا يعمق فن نجيب

محفوظ، ويبقى عند هذا المستوى العميق، ناسجاً من خيوط الانطباعات المتساقطة على ذهن سعيد مهران - وهو يمشى وحيداً بعد أن فارق ڤيللا رءوف علوان - نسيجاً واحداً كُلاًّ، سداه ولحمته انهيار المثال وقيام الخيانة فى نفسه، وهما عنصران يجمعان عليش سدرة، ونبوية، ورءوف علوان فى بؤرة رؤية واحدة.

«هذا هو رءوف علوان، الحقيقة العارية، جثة عفنة لا يواريها تراب. أما الآخر فقد مضى كأمس أو كأول يوم فى التاريخ أو كحب نبوية أو كولاء عليش. أنت لا تخدع بالمظاهر فالكلام الطيب مكر والابتسامة شفة تتقلص والجود حركة دفاع من أنامل اليد. ولولا الحياء ما أذن لك بتجاوز العتبة ، تخلقنى ثم ترتد، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد فى شخصى، كى أجد نفسى ضائعاً بلا أهل وبلا قيمة وبلا أمل، خيانة لئيمة لو اندك المقطم عليها دكًا ما شفيت نفسى. ترى أتقر بخيانتك ولو بينك وبين نفسك أم خدعتها كما تحاول خداع الآخرين؟ ألا يستيقظ ضميرك ولو فى الظلام؟ أود أن أنفذ إلى ذاتك كما نفذت إلى بيت التحف والمرايا بيتك، ولكنى لن أجد إلا الخيانة. سأجد نبوية فى ثياب رءوف أو رءوف فى ثياب نبوية، أو عليش سدرة مكانهما، وستعترف لى الخيانة بأنها أسمج رذيلة فوق الأرض. من وراء الظهر تبادلت الأعين نظرات مريبة قلقة مضطربة كتيار الشهوة التى يحملها، كالقطة الزاحفة على بطنها فى هيئة الموت نحو عصفورة سادرة، وغلبت الانتهازية ثمالة الحياء والتردد فقال عليش سدرة فى ركن عطفة أو ربما فى بيتى «سأدل البوليس عليه لنتخلص منه»، فسكتت أم البنت، سكت اللسان الذى طالما قال لى بكل سخاء أحبك يا سيد الرجال. هكذا وجدت نفسى محصوراً فى عطفة الصيرفى ولم يكن الجنْ نفسه يستطيع أن يحاصرنى، وانهالت على اللكمات والصفعات. كذلك أنت يا رءوف، لا أدرى أيكما أخْون من الآخر، ولكن ذنبك أفظع يا صاحب العقل والتاريخ، أتدفع بى إلى السجن وتثب أنت إلى قصر الأنوار والمرايا؟ أنسيت أقوالك المأثورة عن القصور والأكواخ؟ أما أنا فلا أنسى»[٤].

(٤) نفس المصدر، ص ٤٧، ٤ .

لقد ابتدأ الصراع بين اللص (سعيد مهران) والكلاب (هؤلاء الذين خانوه وحطموه) بالفعل؛ فقرر اللص أن يذل رءوف علوان ويهزمه، مستخدماً الأسلوب الوحيد الذى يجيده وهو اللصوصية، ولكن رءوف علوان - وهو أعرق منه فهماً لهذا الأسلوب - كان فى انتظاره، بل إنه هو الذى أغراه باقتحام منزله، وبذلك رد الإهانة إلى نحره، وردها تحت الضوء الباهر. ومع ذلك لم ينطفئ ذهن سعيد مهران المتوقد لحظة، وبقى داخله المحتدم يعمل باستمرار، فيخلق له منافذ هنا وهناك. ومرة أخرى يستخدم نجيب محفوظ معطيات تنتمى إلى الماضى والحاضر والمستقبل فى تشكيل تيار الأفكار التى تكتنف سعيد مهران فى هذه المرحلة. لقد رد عن أول محاولة للانتقام مهزوماً، ولكننا نحس حتى هذه اللحظة أن ثمة نافذة ماتزال مفتوحة فى ذهنه الذى يعمل باستمرار، وهذه النافذة تشير - بما فيه الكفاية - إلى توقع حدوث مزيد من المغامرات فى حياة هذا الطريد.

«واستسلم لرحمة الفجر الندية متعزياً إلى حين عن كل شىء... ثم رفع رأسه إلى السماء فهاله لمعان النجوم المتألق فى هذه الساعة من الفجر» (٥)

ويعود التقابل الحاد الذى يجعل منه نجيب محفوظ ركيزة رئيسية فى «اللص والكلاب» يعالج على أساسها المشكلات، ويطرح القضايا، ويطور الأحداث والشخصيات، يعود فى هيئة تيار وعى تفجره فى ذهن سعيد مهران الذكريات التى تثيرها المعطيات المادية؛ ففى صحراء العباسية، حيث يتلمس أسلحته الجديدة للانتقام، تدور مناقشات فلسفية - ليست بعيدة عن جو التوتر والتمزق الذى يحياه سعيد مهران - بين طلاب الراحة والسلوى فى الظلام. فى هذا المكان بالذات كان الشبان الأطهار الأنقياء يعدون أنفسهم لتنظيف الحياة بالكتاب وبالمسدس، ورءوف علوان نفسه، الذى يصفه الآن بالخسة لأنه حاول سرقته، كان قد هلل له حين

(٥) نفس المصدر السابق، ص ٥٦ .

امتدت يده بالسرقة أول مرة، وكان قد شجعه على هذا العمل باعتباره عملاً مشروعاً يدخل ضمن دائرة الصراع الشريف من أجل إقرار العدالة الاجتماعية:

«سرقت؟ هل امتدت يدك إلى السرقة حقاً؟ برافو !، كى يتخفف المغتصبون من بعض ذنبهم؛ إنه عمل مشروع يا سعيد، لا تشك فى ذلك» (٦).

إن أسلحة الانتقام تتجمع فى يديه، بعضها بترتيب مثل المسدس الذى وفره له المعلم طرزان الذى قصد قهوته فى صحراء العباسية، وبعضها بشىء قريب من الصدفة مثل التقائه بنور - فى المقهى - التى تآمرت معه على تمكينه من سيارة أحد زبائنها، والتى سيكون بيتها مأوى له فيما بعد. هنا لا يستطيع أن يتجاهل القارىء سؤالاً ملحاً؛ هل يمكن أن يقام الحدث الفنى على أساس من الصدفة؟ الواقع أن الصدفة تلعب دوراً ملحوظاً فى حياتنا، ولا يستطيع أحد منا أن يغفل الصدفة، أو مجموعة الصدف التى حولت مجرى حياته عند نقطة منها أو أكثر. وبما أن الفن كيان تركيبى خاص يحاول أن يقنعنا بتشابهه مع الحياة فإن وقوع الصدفة فيه أمر غير خارج تماماً عن طبيعته، بل إن وقوع الصدفة فى الفن قد يدعم هذا التشابه بينه وبين الحياة. غير أن هناك فرقاً هاماً بين الصدفة التى تقع فى الفن وتبدو على أنها صدفة طبيعية مقنعة، والصدفة التى تقع فيه وتبدو على أنها صدفة مفتعلة؛ فالصدفة الأولى يجد الفنان بمهارته مكاناً مناسباً لها فى سياق الأحداث، بحيث لا يستغرب حدوثها فى وسط الظروف والملابسات التى تقع فيها، والصدفة الثانية شىء يعتسف اعتسافاً ليكون صلة واهية بين الأحداث تحتفظ بها مستمرة - على نحو ما - وتحول بينها وبين الانهيار الكامل. والحق أن الصدفة هنا صدفة من النوع الأول؛ فليس اعتسافاً أن يعود سعيد مهران إلى جوه القديم، ويتلمس باباً مفتوحاً عند ندمائه القدامى ينفذ منه إلى الأخذ بثأره. ونور نفسها - كما قدمها نجيب محفوظ - ليست غريبة على هذا الجو؛ فوجودها فيه فى أى وقت من

---

(٦) نفس المصدر، ص ٦٢ .

الأوقات - ومع صيدها الثمين - ليس أمراً مفتعلاً. وعلى ذلك فإن هذه الصدفة سرعان ما تدخل فى مجرى الحدث العام، مكونة صورة فى داخل العمل الفنى لا تخرجه عن نطاق شبهه بالحياة. ولهذا السبب فإنه ليس هناك مكان للدفاع عنها، حتى من جانب نجيب محفوظ نفسه، فقد بدا وكأنه يتلمس لها سنداً أو يعتذر عنها حين قال على لسان سعيد مهران موجهاً الكلام لنور:

«قصدت قهوة طرزان لأحصل على مسدس ولأتفق إن أمكن مع سائق تاكسى من زملائنا القدامى، فانظرى كيف رمى لى الحظ بهذه السيارة»(٧). لكأن نجيب محفوظ يحاول هنا أن يجيب عن سؤال مؤداه: ماذا كان سيفعل سعيد مهران، وبالتالى كيف كانت ستتطور الأحداث على النحو الذى تطورت عليه، لو أن الصدفة لم تدفع فى طريقه بسيارة صاحب نور؟

ومرة أخرى يتفجر «تيار الوعى»، وهو الأسلوب المفضل لدى نجيب محفوظ فى «اللص والكلاب». وهذا الأسلوب يعتمد - كما هو معروف - على تسجيل الانطباعات بالترتيب الذى تقع به على الذهن، متجاوزاً فى ذلك منطق الواقع الخارجى الذى يخضع ترتيب الأحداث فيه لعاملى الزمان والمكان. وهذا الأسلوب هو البؤرة التى نرى من خلالها تطور الأحداث كلما تقدم بنا هذا الحدث. وهو القرار الذى تلتقى عنده أحاسيس سعيد مهران، إحساسه بمدى فداحة الإساءة التى وجهت إليه، وإحساسه بمدى عدالة الانتقام. لقد وجه ضربته الانتقامية التالية تجاه عليش سدرة ونبوية، ووجهها سريعة إلى درجة جعلتها عشوائية، وذلك على الرغم من أن مجرى شعوره وهو ذاهب لتوجيهها كان يضع فى طريقه بعض المعوقات.

«ولكن من يبقى لسناء؟ الشوكة المنغرزة فى قلبى. المحبوبة رغم إنكارها لى هل أترك أمك الخائنة إكراماً لك» (٨).

---

(٧) نفس المصدر، ص ٧٠.

(٨) نفس المصدر، ص ٧٦ .

لقد أمده وعيه المتفجر بالحجة ونقيضها، ولكن صورة الخيانة هاجمته، ومثل ممثلوها - عليش ونبوية ورءوف علوان - فى مجرى شعوره فى صورة واحدة، وتغلبت - نتيجة لذلك - الرغبة فى الانتقام.

إن عوامل التمزق ونتائجه تجاوز مجرى شعور سعيد مهران لتهبط إلى منطقة اللاشعور، ثم تطفو فى الحلم المزعج الذى رآه وهو نائم فى خلوة الشيخ الجنيدى، التى آوى إليها بعد أن وجه ضربته الانتقامية العشوائية تلك. وهذا الحلم على ما فيه من تخليط ظاهرى يعكس اضطراب نفس صاحبه على نحو لا يخلو من منطق خاص. والرموز المستفادة من هذا الحلم هى أن سعيد مهران يتخبط فى الأسر، وأن الغريم الحقيقى لسناء ابنته هو رءوف علوان ليس غيره، وأن قدرات سعيد مهران بدأت تحاصر وتعوقها المعوقات التى يقف على رأسها رءوف علوان، وأن هناك مزيداً من التنكر سيلقاه سعيد مهران، وأن رءوف علوان سيمثل دور الإنسان النقى، المصلح، المؤهل لأحدث الأفكار الثورية. إن هذا الذى يبدو الآن على أنه تخليط يشير فى الحقيقة - كما سيكشف مجرى الأحداث فيما بعد - إلى المسار الذى ستتخذه هذه الأحداث.

لقد قفز التقابل بين المواقف - نتيجة لضربة سعيد مهران العشوائية - إلى مستوى السخرية التى ضاعفت الإحساس بالعبث الذى يكتنف حياته كلها. لقد أصابت ضربته إنساناً بريئاً لم يره فى حياته، وأخطأت غريميه اللذين تركا منزلهما فى ذات اليوم الذى زاره فيه سعيد مهران بعد خروجه من السجن. حيطة عادية من مثل عليش سدرة لا تدخل فى نظرى فى أحد نوعى الصدفة اللذين تحدثت عنهما. ولكن كيف غاب هذا الاحتمال عن ذهن سعيد مهران؟ هل كان ذلك لأنه شخص مجروح الإحساس يطلب ثأراً، وتغيب عنه أحياناً بعض البديهيات نظراً لاستغراقه فى جراحه الخاصة التى لا تجعله يرى سوى الانتقام؟ إنه يحس، على أى حال، أن الأمور قد تعقدت بشدة، وأن التناقض بين المواقف بلغ- نتيجة لذلك - حداً فادحاً:

«قتلت شعبان حسين. من أنت يا شعبان؟ أنا لا أعرفك وأنت لا تعرفنى. هل لك أطفال؟ هل تصورت يوماً أن يقتلك إنسان لا تعرفه ولا يعرفك؟ هل تصورت أن تقتل بلا سبب؟ أن تقتل لأن نبوية سليمان تزوجت من عليش سدرة؟ وأن تقتل خطأ ولا يقتل عليش أو نبوية أو رءوف صواباً؟ وأنا القاتل لا أفهم شيئاً ولا الشيخ على الجنيدى نفسه يستطيع أن يفهم. أردت أن أحل جانباً من اللغز فكشفت عن لغز أغمض . . .» [٩].

لقد بقى لديه ملجأ هو بيت نور (إلى جانب خلوة الشيخ المفتوحة أبداً)، وهى مطاردة قديمة له، ولاتزال متعلقة به. وقد لجأ إليه. ويقع هذا الملجأ على حافة المدينة، وكذلك الحال مع سعيد مهران الذى يهيم على حافة المجتمع موتوراً مطارداً. وهو يقع فى مواجهة المقابر، وعلى بعد خطوات منها، ومن الممكن أن يرمز ذلك إلى تقابل جديد بين الموت والحياة، مشيراً إلى أن المجتمع الذى لفظ سعيد مهران إلى حافته يوشك أن يلفظه إلى الأبد، هذا الأبد الماثل على قيد خطوات فى المقابر رمز الفناء.

إن تيار الوعى لا ينقطع فى ذهن سعيد مهران، وعن طريقه يمدنا -بالارتداد إلى الماضى- بمعلومات عن حبه القديم وزواجه. وفى ذات الوقت تزداد الحلقة حوله ضيقاً بفعل الكراهية والحقد اللذين ينضح بهما قلم رءوف علوان، وجريدة الزهرة، حيث يصور سعيد مهران على أنه مجرم، عريق، شرير، معقد. . إلخ. والحياة فى ضيافة نور ضرورة، وإظهار المشاعر الطيبة نحوها رد للجميل. . لكن لا حب فى القلب وإنما فيه عطف ورثاء. إنها تحبه، ولكن حبها له ضرب من الضياع، وخيبة الأمل، والانتحار. والتقابل فى هذه المرة يأتى عن طريق إشارة رمزية بارعة من قلم نجيب محفوظ. إشارة مقصودة، ولكنها تبدو وكأنه يلقى بها إلقاء فى آخر أحد الفصول. إشارة تجمع خيوط الموقف

---

(٩) نفس المصدر، ص ٨٦ ، ٩٠.

كله، وتنسجه فى نسيج واحد ثرى. لقد ألقى من قبل الضوء مفصلاً على نوع العلاقة الإنسانية الموجودة بين هذين الكائنين، وحين بلغ بذلك نهايته، وأعطى الإحساس بأن كل شىء قد وضع فى موضعه، كشف النتيجة كلها فى تلك العبارة الرمزية الثرية العفوية:

«وكانت ثمة فراشة تعانق المصباح العارى فى تلك الساعة من الليل» (١٠)

ولايزال تيار الشعور ممتداً فى ذهن سعيد مهران، ولا تزال المعلومات الضرورية التى ينبغى أن يمد بها قارئ العمل القصصى تقدم. ونحن نعلم - عن طريق تيار الشعور هذا - أنه كان ابن بواب بيت الطلبة فى الجيزة، وكان رءوف علوان - الذى كان طالباً فى كلية الحقوق - يمده بكل عطف، ويتيح له فرص التعليم والقراءة. كذلك نعرف من خلال تيار شعوره مزيداً من المعلومات عن نور البغى، المطحونة، التى تحن إلى حياة مستقرة فى كنفه. إن سعيد مهران يعد لضربة جديدة اقتضته هذه المرة أن يتزيا بزى ضابط بوليس. ولقد وجهها إلى رءوف علوان بعد أن أعياه البحث عن عليش سدرة ، ولكن رصاصته أصابت بريئاً آخر ! !. وتكاتفت ضده قوى الدنيا. حتى نور - الملجأ الأخير - ذهبت ولم تعد. لقد اكتشف - لتعاسته الشديدة - أن عواطفه نحوها أعمق الآن من مجرد العطف. إنه يذهب إلى الحد الذى يقرنها فيه إلى ابنته سناء، ويحس نحوهما معاً بعاطفة واحدة شديدة، هى مزيج من الحب والرثاء. ذلك الرثاء الذى يتسع فيشمله هو نفسه! إنهم ثلاث أنفس يجمع بينهم الضياع!

لقد زادت الحلقة حوله ضيقاً وإحكاماً بتساقط المرافئ واحداً وراء الآخر. ولم تبق سوى خلوة الشيخ فقصدها طلباً لسد الرمق. واستمع مذهولاً إلى كلام الشيخ، وهو دائماً كلام ذو أبعاد عدة شأن الرمز الصوفى، ولكنه يشير برمزيته إشارة واضحة إلى حالته هو بالذات. إن النهاية تقترب، وآية اقترابها أن خيوط

---

(١٠) نفس المصدر ، ص ١١٠.

المأساة كلها تتجمع، ماضيها، وحاضرها، ومستقبلها. نسيج واحد خيوطه الشيخ وحضرته التى ارتادها مع أبيه صغيراً، وبيئة صباه الأخرى التى كانت مسرح حبه لنبوية، وابنته سناء. لقد اختلط الماضى بالحاضر فى بؤرة وعى واحدة، وبلغ التحفز مداه. وجاءت النهاية، واختار لها نجيب محفوظ أن تكون بين المقابر، وسمعنا علامتها التى لا تخطئ: نباح الكلاب! كلاب حقيقية تنبح، وكلاب رمزية تطارد اللص، وأحكمت الحلقة تماماً؛ فلم يعد له ملجأ سوى جحر قبر. لقد حوصر تماماً، وبعد مقاومة يائسة لم يجد لديه دافعاً واحداً يدفعه إلى الاستمرار فى المقاومة، فاستسلم دون مبالاة، وكانت آخر كلمة نطق بها: «يا كلاب».

ما الذى يريد أن يقوله نجيب محفوظ من خلال «اللص والكلاب»؟ وهل القضايا المعروضة هنا قضايا اجتماعية محددة أم قضايا أخلاقية مجردة؟. أحب أن أقول ابتداء إنه من الصعب أن يفصل الإنسان بين القضايا الاجتماعية والقضايا الأخلاقية؛ وبعبارة أخرى من الصعب أن يفصل الإنسان، فى هذه الحالة، بين الواقع والمثال. والقضية الكبرى التى تطل - علىّ على الأقل - من وراء هذا العمل هى قضية العدالة (وينبغى أن تكتب هذه الكلمة بالبنط الثقيل!). ونظرة إلى ظروف حياة سعيد مهران تطرح سؤالاً ملحاً هو: هل سعيد مهران جرثومة خطرة من جراثيم المجتمع ينبغى أن تهب ضدها كل قواه ومؤسساته لتقضى عليها وتنظف الحياة منها؟ إذا كانت العبرة بالوقائع الحادثة فحسب فالجواب نعم. إن أى إنسان يستشعر معنى الانتماء إلى المجتمع فى شكله العادى لايستطيع الدفاع عن سعيد مهران، لا يستطيع أى إنسان أن يدافع عن قاتل، وسعيد مهران قاتل؛ بل إن القضية تزداد فداحة فى حالته بالذات، حين تكون قضية قتل أناس أبرياء.

لكن مثل هذه الإجابة العادية تتجاهل بعدين مهمين من أبعاد الموقف العام المعروض فى «اللص والكلاب». أول هذين البعدين أن هذا اللص المجرم ضحية ظروف خاصة، أبسطها الفقر والحاجة المادية، وأعقدها أنه أعد إعداداً فكرياً معيناً جعله يحس إحساساً حاداً - على طريقته - بمعنى تكافؤ الفرص، والوفاء،

والعدل، ولقد رأى هذه المعانى تنهار، وأهم من انهيارها بالفعل أنه رآها تنهار تحت سمع المجتمع وبصره فلا يحس بها أحد، ولا يدافع عنها أحد. ولقد تشبث بمثاله، وحاول تحقيقه عنوة بأخذ القانون فى يديه، بعد أن استحال تحقيقه عن طريق القانون. وثانيهما أنه إذا كان سعيد مهران لصاً بالمعنى العادى المباشر البسيط فإن عليش سدرة ونبوية لصان بالمعنى المعقد، لقد سرقا شيئاً لا يرى بالعين ولا يلمس باليد، ولكنه حاضر فى كل ضمير حى حضوراً بديهياً. ويسلط نجيب محفوظ الضوء باهراً، بحيث لا يخطئه نظر، على هذه السرقة الكبرى التى يبدو أن يد القانون لاتصل إليها. وماذا عن رءوف علوان؟ إنه لص بالمعنى الكلى لهذه الكلمة؛ سرق مجتمعاً بأسره، وحول مسيرته، وذلك حين رفع شعارات معينة، وسلك ضدها على طول الخط، ليرتع أخيراً فى النعيم المادى الذى كان للذين نادى بفسادهم، ووجوب تقويضهم. ولقد ضمن لنفسه موقعاً لاتمتد إليه يد القانون، ليس هذا فحسب، بل إنه أصبح يتكلم باسم القانون، وقدم نفسه على أنه من حماته، الذين يرتبط وجوده بوجودهم. والنتيجة أنه أخذ القانون فى يديه - مثل سعيد مهران - على طريقته الخاصة.

ويبدو - فى ضوء هذين الاعتبارين - أن الإجابة البسيطة «نعم»، التى أجيب بها عن السؤال السابق، ينبغى أن يعاد فيها النظر. وليس معنى إعادة النظر هذه أن يجاب عنه «بلا»، وإنما معناه - فى نظرى - أن يستبدل به سؤال جديد مؤداه : ما معنى أن يعاقب سعيد مهران باعتباره خارجاً على القانون، ويترك عليش سدرة، ونبوية، ورءوف علوان تحت حماية القانون؟ والمغزى الكامن فى هذا السؤال مغزى أخلاقى اجتماعى واقعى تجريدى فى آن واحد. وليس معنى هذا - على سبيل القطع - التماس العذر لسعيد مهران، أو التهوين من شأن خطورته اجتماعياً وأخلاقياً، وإنما معناه لفت النظر إلى أن جوهر العدل، والأمانة، وتكافؤ الفرص جوهر كلى متكامل، لا يحقق هدفه إلا إذا طبق على نحو متكامل، وأن عدالة الميزان الاجتماعى والأخلاقى مسألة دقيقة كل الدقة، ولا يفيد فى ضبطها

أنها متوازنة أشد التوازن شكلاً، فى حين هى مختلة أبشع الاختلال فى واقع الأمر. بل إن القضية لتخطو خطوة أبعد من هذا، فخطورة الخاضع للقانون شكلاً، المنقض عليه حقيقة وواقعاً، تفوق كثيراً خطورة الخارج عليه شكلاً، وواقعاً، وفى وضح النهار. إن الإساءة الحقيقية للقانون بمعناه الخلقى والاجتماعى إنما يرتكبها هؤلاء الذين يوغلون فى الخروج عليه على نحو من الالتواء يحصنون أنفسهم به حتى يبدو الحال وكأنهم غير خارجين عليه، بل ومن أهله المسئولين عن حفظه فى بعض الأحيان. يرتكبها هؤلاء أكثر مما يرتكبها البسطاء الذين يتركون أنفسهم أمام القانون - حين يخالفونه - عرايا غير محصنين. إن المجتمع يضار كثيراً بالنوع الأول؛ فهو يدمر تدميراً واسع المدى غير مرئى ولا يمكن حصره، فى حين أن الدمار الذى يحدثه النوع الثانى محسوس، ومحدود، ومن السهل حصره، والقضاء عليه.

هذا هو ما تقوله «اللص والكلاب» على قدر ما أستطيع أن أفهم منها. ويبدو أن سعيد مهران، فى أكثر من موقف من مواقفها، على وعى بشىء قريب جدا مما قلته. إن سنده الخلقى الذى يأوى إليه فى إقدامه على ارتكاب ما ارتكب هو اعتقاده أن الحق كان دائما معه. وهو لا يتخلى عن ذلك، ويبقى متمسكا به إلى قرب النهاية: «ولكنى واثق من أننى على حق» [١١]. وهو يرى أن الذنب فى كل ما حصل ليس ذنبه، وأنه قد دفع إلى ارتكاب ما ارتكب. إن ميزان العدل فى نظره مختل أبداً، ذلك الميزان الذى يطارده باعتباره لصاً، فى حين يترك اللصوص الحقيقيون طلقاء. ويبدو أنه يتبنى - وهو الإنسان المثقف - وجهة نظر قائمة على التفريق بين نوعين من الخطأ، خطأ «اللصوص» (وأخطاؤه هو من هذا النوع)، وخطأ «الكلاب»، الذين يصدق عليهم ما قدمته من الكلام على الذين ينتقضون على القانون دون أن يقعوا تحت طائلته. وهو - علاوة على ذلك - يحس بأن مشاعر الناس معه، ويعبر عن هذا الإحساس أكثر من مرة:

(١١) نفس المصدر، ص ١٦٥ .

«أكثرية شعبنا لا تخاف اللصوص ولا تكرههم . . . ولكنهم بالفطرة يكرهون الكلاب» [١٢]. «الناس معى عدا اللصوص الحقيقيين» [١٣]، بل إنه يبدو أحيانا وكأنه يحس بمسئولية ما نحو هذه المشاعر العامة التى تؤيده - وإن كانت لم تنجح فى أن تزيل عنه وحدته وضياعه - :

«. . . ومأساتى الحقيقية أننى برغم تأييد الملايين أجدنى ملقى فى وحدة مظلمة بلا نصير، ضياع غير معقول، ولن تزيل رصاصة عنه عدم معقوليته ولكنها ستكون احتجاجا داميا مناسبا على أى حال، كى يطمئن الأحياء والأموات ولا يفقدوا آخر أمل» [١٤] ترى هل تحمل وحدته، وعزلته، وانعدام نصيره احتجاجا على نوع السلبية التى تتجلى فى الهوة الموجودة فى عواطف الناس بين ما يحسونه شعورا، وما يناصرونه عملا؟ إنه ليس معنى هذا - مرة أخرى - أن يهب ضمير الجماعة لنصرة مثل سعيد مهران، وتقديم العون له ليستزيد من أعمال اللصوصية والقتل، وإنما معناه أن يهب ضمير الجماعة لضمان حفظ التوازن الحقيقى بين كفتى ميزان العدل الاجتماعى، ولضمان تسمية الأشياء بأسمائها، وإبرازها بحجمها الطبيعى، والاطمئنان إلى وقوع الإجراء المناسب لكل حالة. لقد سرق سعيد مهران لأنه سرق منه؛ فهل كان من الممكن أن يحال بينه وبين السرقة بضمان عدم وقوع السرقة الأولى؟. ذلك شىء يدخل فى صميم أخلاق المجتمع، ونجيب محفوظ يضعه تحت المجهر، ويلفت أنظارنا إليه بشدة طول الوقت.

لقد قلت إن هذا هو ما تقوله «اللص والكلاب» على قدر فهمى. ومعنى هذا أن ما فهمته ليس من الضرورى أن يكون هو الاحتمال الوحيد لمعنى الأحداث. ومن الجائز أن يفهم غيرى فهما آخر يعتمد فيه - مثلما اعتمدت - على واقع هذا العمل، وذلك شىء مشروع تماما ما دام بناء العمل الأدبى، وسياقه، هو

(١٢) نفس المصدر، ص ١٢٦ .
(١٣) نفس المصدر، ص ١٣٦ .
(١٤) نفس المصدر، ص ١٣٩ .

الذى يستنطق. والعمل الأدبى الجيد هو ذلك العمل الذى يجود بأوجه متعددة، شريطة أن يجتهد قراء هذا العمل - وأكرر - فى أن يبنوا هذه الأوجه على ما يعطيه النص نفسه، لا على افتراضات تنشأ فى أذهانهم هم.

غير أن هناك حقيقة مهمة ينبغى أن تذكر فى الحال، وهى أنه ليس المهم فى الفن ما يقال، وإنما المهم هو كيف يقال فى إطار تقليد قالب فنى معين، وفى سياق مجموعة من العلاقات الفنية - التصويرية اللغوية - التى يخلقها الكاتب. ومعنى هذا أن أية مشكلة اجتماعية أو أخلاقية - مهما كان من أهميتها فى ذاتها - تفقد قيمتها فى داخل العمل الفنى إذا لم تعالج علاجا فنيا جيدا.

لقد اختار نجيب محفوظ أن يصب هذه المشكلة الكبيرة - التى تشتمل على مشكلات فرعية عدة - فى قالب قصصى قائم على رسم لوحات متصلة ومتتابعة تتابعا سريعا. وهذه اللوحات - التى تمثلها فصول القصة الثمانية عشر - تعكس صورة لمجموعة من الشخصيات المغمورة المطحونة التى تحيا وتموت فى الظلام على حافة المجتمع، وتحكم حياتها بنوع من المنطق الخاص. ويصدق هذا الكلام - بالدرجة الأولى - على حياة سعيد مهران، هذه الشخصية التى عاشت لاهثة، وباشرت كل أنواع نشاطها فى الظلام، وكانت نهايتها أيضا فى الظلام، حتى أن نجيب محفوظ لم يجعله يستسلم تحت وهج الأنوار الكاشفة التى حاصرته، وإنما بعد أن أطفئت، وساد الظلام التام. ويصدق هذا على حياة عليش سدرة ونبوية التى لا يلقى عليها - من البداية إلى النهاية - قدر يذكر من الأضواء، فتبقى فى الظلام. ويصدق هذا على حياة المعلم طرزان ونور اللذين لا تبدأ حياتهما وتزدهر أصلا إلا فى الظلام. بل إنه ليصدق حتى على حياة الشيخ الجنيدى وحياة رءوف علوان؛ فالأول تعمق حياته الروحية، ويصبح اتصاله بالله عريضا، وهو فى قمة نشوته بين مريديه، إذا جن الليل، والثانى تقوم حياته على الليل - رمز الظلام - من ناحيتين: الأولى يرمز لها نجيب محفوظ بوظيفته الصحفية، والصحافة تصنع

فى الليل ليقرأها الناس إذا طلع النهار (ولا يعنى هذا بطبيعة الحال تحميل معنى المهنة الصحفية فى ذاتها أى معنى سيئ)، والثانية الانتهازية، وهى صفة من شأنها أن تتم فى الخفاء . . فى الظلام!

والسياق القصصى للأحداث فى «اللص والكلاب» سياق مكثف. وقد ساعد هذا التكثيف بشكل واضح على تفاعل هذه الأحداث ونضجها، بحيث برز عنصر التقابل الفنى، والتضاد، والسخرية - مما تحدثت عنه - بشكل حى ومؤثر. ومن الواضح أن نجيب محفوظ قد جعل من شخصية سعيد مهران الشخصية المحورية الوحيدة التى ترى فى ضوئها بقية الشخصيات الأخرى. ولدت هذه الشخصية فى إطار العمل الفنى ناضجة حين خرجت من السجن، وأدخلها نجيب محفوظ إلى معترك الأحداث دون إبطاء، ململما فى سرعة ماهرة خيوط الماضى - وهى تنتمى من الناحية الفعلية إلى فترة زمنية تقع خارج الحدث القصصى - وجاعلا منها عامل تفجير مستمرا، ومحركا لا يهدأ فى ذهن البطل ومشاعره. إن سعيد مهران قد ولد (أو خرج من السجن!) عملاقا، تتضاءل إلى جواره كل الشخصيات التى يتعامل معها؛ ومن تكون شخصية عليش، أو نبوية، أو طرزان، أو رءوف، أو نور، إذا قورنت بشخصيته؟ وهو نفسه يحس بهذا التميز، وهو تميز فيه الحنان والرقة، والمودة، والعطف على محبيه، وفيه البغضاء والحقد والنار على خائنيه.

«وهو بين الناس يتضخم كالعملاق ويمارس المودة والرياسة والبطولة وبغير ذلك لا يجد للحياة مذاقا» [١٥] .

ولأن الأحداث مكثفة إلى أبعد الحدود، ولأنها تجرى إلى غايتها لاهثة متلاحقة، ولأن سعيد مهران - وهو محور العمل كله - يعيش معزولا مطاردا لا يملك وسيلة الاتصال العادى مع أفكار الناس، فقد بدا أن الأسلوب الذى اختاره

---

(١٥) نفس المصدر، ص ١٥٤ .

نجيب محفوظ للتطور بالحدث هو الأسلوب الملائم الوحيد. ويقوم هذا الأسلوب - كما أرجو أن يكون قد اتضح مما سبق - على الإحساس بتطور الحدث من خلال انسياب مجرى الشعور عند سعيد مهران، وامتداده فى فيض متصل يجمع الماضى والحاضر، ويشير فى الوقت نفسه إلى المستقبل. لقد بنى نجيب محفوظ هذه الشخصية بناء محكما، وهيأ لها من الظروف ما هو مناسب لها، ثم اختفى خلفها، وجعلها هى تتكلم، أو بعبارة أدق، تتكلم فى صمت. واحتفظ هو لنفسه بالتدخل فى مجرى الأحداث ليقوم بالربط الخارجى بينها، وذلك ريثما يضع هذه الشخصية الرئيسية - شخصية سعيد مهران - على الطريق المناسب الذى تتغلغل فيه إلى قلب الحدث، وتمسك بخيوطه المتشابكة، بواسطة الأسلوب الأساسى الذى اختاره، أسلوب تيار الوعى.

وقد بقى نجيب محفوظ، الفنان المقتدر، مسيطرا على مجرى الحدث العام، بل وعلى هذه الشخصية الرئيسية التى ترك تيار شعورها يفيض فيضانا؛ فعن طريق هذا الفيضان الشعورى يتضح الطابع العام لفن نجيب محفوظ فى «اللص والكلاب»؛ السخرية الباطنة، والنقد الاجتماعى الخفى، والأسلوب الشعرى المقطر، وكذلك الصيغ اللغوية التى تتكرر بطريقة ثابتة، يخشى عليها معها فى بعض الأحيان أن تتحول إلى «كليشيهات».

وبعيدا عن الحالة التى كان يترك فيها نجيب محفوظ ذهن سعيد مهران يعمل على هيئة تيار وعى، كان حضوره فى عمله حضورا كاملا وقد أعطى نفسه فى أكثر من مكان حرية التخفيف من درجة سرعة الحدث، ليتيح لنفسه الفرصة للتصوير الوصفى. وكان يبلغ فى ذلك أحيانا مستوى عاليا ينفذ فيه إلى وصف الجزئيات الدقيقة فى صور متحركة نابضة. وأحب أن أعرض هنا فقرتين وردتا فى وصف حركة سعيد مهران، وهو يتسلق لسرقة فيللا رءوف علوان. وهاتان الفقرتان منتزعتان من صفحات يراوح فيها نجيب محفوظ بين الوصف المباشر، وتيار الوعى الممتد فى ذهن سعيد مهران:

«وتسلق السور بخفة وبأطراف محنكة كأنها أطراف قرد، ولم تعقه الأغصان الكثيفة الملتفة الغارقة فى الأوراق والأزهار، ثم اعتمد على قبضتيه ورفع جسمه بقوته الذاتية إلى ما فوق الأسنان المدببة وهبط به حتى اشتبكت ساقاه بالأغصان فى الداخل فلبد فيها ريثما يسترد أنفاسه . . .

ونزل بحذر إلى الأرض، ثم زحف على أربع متجها نحو جدار الفيللا. ودار من البناء متحسسا الحيطان حتى عثر على ماسورة. وأخذ يتسلق بمهارة البهلوان. وكان السطح مقصده غير أنه مر بنافذة مفتوحة غير بعيدة منه، وفى الحال قرر تجربتها. سدد ساقه نحو النافذة حتى انطرحت على حافتها، وشد أعصاب يديه متنقلا بهما فوق كورنيش الحائط حتى استقر جميعه فوق حافة النافذة. وانزلق إلى الداخل»[١٦] .

إن هناك بعض الشواهد التى قد توهم أن «اللص والكلاب» قصة بوليسية وأعتقد أن هذه نقطة تحتاج إلى وقفة قصيرة. هناك فى «اللص والكلاب» السجن، والمطاردة، وحياة الليل، وخطط الانتقام، وفيها حادثتا قتل، وفيها فوق كل ذلك التوتر، والتوقع، واللهث. وهذه أشياء تدخل فى قائمة «الحيل» التى تستخدمها القصة البوليسية. ومع ذلك فإن اللص والكلاب ليست قصة بوليسية على الإطلاق. إنها تظلم نفسها بهذه المظاهر «البوليسية»، كما تظلم نفسها برسم غلافها المثير، وكذلك يظلمها القارئ الذى ينجذب إليها بهدف الحصول على نوع المتعة التى يستمدها عادة من قراءة قصة بوليسية.

حقا إن القصة البوليسية تستخدم بعض العناصر الموجودة فى رواية «اللص والكلاب»، ولكنها تستخدمها كأسلوب أساسى هو غاية فى الوقت نفسه. إن إرضاء غريزة «الكشف» لدى القارئ، ووضعه فى حالة توتر متصاعد هو هدف القصة البوليسية. ولا يتورع كاتب القصة البوليسية عن ارتكاب أشد أنواع الحيل

(١٦) نفس المصد، ص ٤٩ ، ٥٠ .

جموحا فى سبيل الاحتفاظ بهذا التوتر لدى القارئ. ولهذا السبب فهى فن سطحى هابط فى نظر النقد الجاد، وكلما بالغ هذا الفن فى الإثارة طفا سطحية، وانحدر هبوطا.

ولكن «اللص والكلاب» ليست قصة بوليسية؛ لأن أحداثها - مع أنها تتشابه ظاهرا مع أحداث القصة البوليسية - تهدف إلى خدمة أهداف بعيدة كل البعد عن أهداف القصة البوليسية. إنها تناقش قضايا حية، وتعرض لمشكلات أساسية فى حياة الإنسان. إن لها فلسفة تتعلق بمشكلات العدالة، والوفاء، وتكافؤ الفرص، التى عرضت لها من قبل، وفلسفة تتعلق بقضية الموت والحياة؛ عالم الغيب، وعالم الشهادة، وضربات القدر التى يصعب تفسيرها. هذه القضايا تكمن وراء الأحداث أحيانا، وتلوح من خلالها أحيانا أخرى، ويعبر عنها بشكل مباشر فى كثير من الأحيان؛ لهذا السبب فإن «اللص والكلاب» ليست قصة بوليسية، وأما أن نجيب محفوظ قد اهتدى إلى تفسير مريح للقضايا التى يعرضها - وبخاصة الفلسفية منها - فتلك مسألة أخرى. إنه يبدو حائرا أمام لغز القدر الخالد حيرة أى مفكر آخر، وهو لا يملك إلا أن يترك التساؤل دون جواب؛ فحين يكون سعيد مهران مشغولاً بقراءة حملة الصحف المسعورة ضده يتدفق تيار وعيه على النحو التالى:

«أأنت حقا رءوف علوان صاحب القصر! أنت الثعبان الكامن وراء حملة الصحف؟ تود أن تقتلنى كما كان الآخرون. وكما تود أن تقتل ضميرك. وكما تود أن تقتل الماضى. ولكننى لن أموت قبل أن أقتلك. أنت الخائن الأول. ما أعبث الحياة إن قتلت غدا جزاء قتل رجل لم أعرفه. فلكى يكون للحياة معنى وللموت معنى يجب أن أقتلك لتكن آخر غضبة أطلقها على شر هذا العالم وكل راقد فى القرافة تحت النافذة يؤيدنى ولأترك تفسير اللغز للشيخ على الجنيدى [١٧]».

(١٧) نفس المصدر ، ص ٢٥ .

لقد استطاع نجيب محفوظ أن يصور بأسلوبه الشعرى شخصية واقعية، فيها عنصرا الخير والشر، وعنصرا الحب والبغض، وعنصرا الرغبة فى الاستقرار والتطلع القلق إلى المجهول. وقد فتح له كثيرا من الأبواب التى تساعده على تحقيق العناصر الإيجابية فى شخصيته: حب القراءة، وحب سناء، وحب الشيخ الجنيدى، وحب شهامة إخوانه الذين يساعدونه على تنفيذ مغامراته، وحب نور الذى بدأ يولد فى نفسه أخيرا. وفى الوقت نفسه أغلق فى وجهه أبوابا عاقت الطاقات السابقة، ومنعتها من تحقيق ذاتها بخلق شخصية خيرة بالفعل، أغلق فى وجهه باب الوفاء فخانه أقرب الناس إليه، وأغلق فى وجهه باب العدل فعاش يعانى إحساسا فادحا بوقوع الظلم عليه. ولم يكن من الممكن - وقد بنيت هذه الشخصية على النحو الذى بنيت عليه - أن تستسلم فى مرحلة مبكرة؛ فتصرفت على النحو المناسب، وصممت على الانتقام بطريقتها الخاصة، ورمت بسهامها الطائشة هنا وهناك، وانتهت فى نهاية المطاف.

وواقعية هذه الشخصية لا تنفى أبعادها الرمزية؛ وفى الأدب العالمى تظهر كثيرا هذه الشخصية التى أسىء فهمها؛ فهى ظالمة مظلومة، مسيئة ومساء إليها فى نفس الوقت. إنها رمز الإنسان فى رحلته الأبدية الهادفة إلى تحقيق العدل، والتى كثيرا ما تنتهى بنوع من خيبة الأمل الذى قد يتجلى فى الوقوع تحت طائلة القانون باسم العدل نفسه.

إن «اللص والكلاب» عمل ناضج. وهو يشبه فى تركيزه، وأصالته، وصفائه، ماسة مشعة. وحسبى أننى استقبلتها - ولو من بعض جوانبها - وعبرت عما أحسسته تجاه ما ألقته علىّ من أضواء.



السمان والخريف

تعطينا القراءة الأولى السريعة المباشرة لرواية «السمان والخريف» إحساساً سياسيا حاداً بواقع فترة معينة من تاريخ مصر لا يخطئها الإنسان. وقد يغرى القارئ تتبع هذه المعالم السياسية المهمة، باعتبارها نقاط تحول فى تاريخ الوطن، فيتحدث عنها على هذا النحو المباشر، حتى تتحول الرواية فى يده إلى وثيقة سياسية لهذه الأحداث الجسام. ولكننى أريد أن أنبه، فى هذه المرحلة المتقدمة من كلامى إلى خطورة مثل هذا المنهج على العمل الأدبى، وهى خطورة لا تحتاج إلى إيضاح طويل.

على أن تغافل هذه الأحداث السياسية، مع ما تثيره من قضايا وطنية عامة، أمر ضار كذلك فقد اختار نجيب محفوظ أن يبنى روايته من مادة سياسية وأحداث وطنية. وإذن فلا يحق للقارئ، بل لا يمكنه، أن يتجاهل ذلك؛ لأن مدخله الطبيعى والوحيد إلى الخصائص الفنية لهذا العمل والحالة هذه مدخل سياسى.

تبدأ الرواية بحدث مهم ومتميز فى حياة مصر المعاصرة هو حريق القاهرة، مارة بأحداث أخرى خطيرة هى ثورة ١٩٥٢، وتأميم قناة السويس سنة ١٩٥٦، والاعتداء الثلاثى على مصر فى نفس العام، وتنتهى فى وقت ما بعد هذا التاريخ الأخير. وهكذا ترى أنها وهى العمل الفنى تتخذ لنفسها مجالا سياسيا محدداً فى التاريخ، وفى وجدان القارئ.

هذا البعد السياسى الواضح فى الرواية، الذى ينتظم الأحداث، والمؤسسات، والشخصيات، والقيم، يسنده بعد مكانى قد يدعم الانطباع المتعجل لمن يريد أن يأخذ هذا الانطباع، بغية أن يضع رواية «السمان والخريف» فى باب ما

يسمى بالأدب «الواقعى». وهذه البيئة المكانية التى تتحرك فيها الأحداث والشخصيات بيئة مصرية أيضاً، لم يبخل عليها نجيب محفوظ بشيء مما يعطيه الفنان التسجيلى عادة لبيئته المكانية، فكل شيء فيها مسمى باسمه الحقيقي، وموصوف بحجمه الطبيعى. القاهرة، بشوارعها، ومقاهيها، القاهرة وهى تحترق، وهى تتلقى ضربات المتآمرين، وهى تثرثر، وهى تكوّن أوكاراً للإشاعات. والإسكندرية بمعالمها المعروفة فى الصيف، وبخريفها وسمانها، ثم القناة، ورأس البر.. إلخ.

هذان البعدان الأساسيان - البعد الزمانى والبعد المكانى - يتجليان عادة بصفة أساسية فى الأعمال الأدبية الواقعية، فهل معنى هذا أن رواية «السمان والخريف» رواية واقعية ؟ الإجابة لا يمكن أن تتم بالبساطة التى تم بها السؤال. ولكننى أريد أن أقدم احتياطاً عامًا قد يعصمنى من أن أصدر حكماً خاطئاً، فأقول إن ألوان التعبير التى تعكس الواقع ألوان متعددة، وهى تؤدى مهمتها بمستويات كثيرة مختلفة؛ فالتقرير الاجتماعى والتقرير السياسى، مثلا، يعكسان الواقع، ولكنهما لايحملان من الأبعاد أكثر من هذا (وواضح طبعاً أن التفاوت عمقاً وضحالة فى أداء هذه المهمة ممكن فى داخل هذا النطاق). والعمل الفنى يعكس الواقع، ولكن هذه المهمة لا تمثل إلا بعداً واحداً من أبعاده. ويمكن أن يقال بعبارة أخرى إن العمل الفنى يعكس الواقع، ولكنه يتجاوز هذا الواقع فى نفس الوقت. ومعنى هذا أن الواقع لا يمثل فى العمل الفنى إلا جانباً واحداً، قد لا يكون أهم الجوانب، فى حين تمثل جوانبه الأخرى قيم رمزية أكثر منها واقعية. ومع هذا فإن هذه القيم الرمزية - على أهميتها فى ذاتها - موجودة دائماً لخدمة الواقع، ومضاعفة الإحساس به، باعتباره قيمة معنوية ومادية فى آن واحد، قيمة متحركة تضرب بجذورها فى الماضى، وتشير بأقصى نقاط امتداد فروعها إلى المستقبل. وأود أن أقول كذلك إن استخدام كلمات «واقع» «وواقعية» هنا استخدام لا يلتزم كثيراً بالظلال الخاصة التى أحاطت بهما، وبخاصة فى استعمالهما المذهبى. وأرجو

أن يسمح لى بهذا التخفف من ثقل المصطلحات، وهو شيء أجنح إليه بغية مواجهة العمل الأدبى فى صورته التى هو عليها، ومحاولة تقديم تفسير له لا ترفضه مادته الأولية التى يستقى منها، كما لا ترفضه صورته النهائية التى شكل فيها تلك المادة.

ونحن قد نقرأ رواية «السمان والخريف» مستحضرين فى أذهاننا البعدين السابقين، وكل ما يثيرانه من قضايا فرعية فى السياسة، والمجتمع، والأخلاق، فنراها بمعانيها القريبة قصة شاب، ينتمى إلى عهد ماقبل الثورة، تقضى الثورة على تطلعاته، وتدينه بمخالفاته، فتخرجه فى التطهير. ويقضى هذا على طموحه، وعلى مشروع زواجه، فيسافر إلى الإسكندرية طلباً للسلوى. ويصادف واحدة من بنات الليل يعيش معها فترة، ويترك فى أحشائها جنيناً، ثم يعود إلى القاهرة لوفاة والدته. ويتزوج، ويعيش حياة عاطلة فى القاهرة، ورأس البر، والإسكندرية حيث تنكره أم طفلته غير الشرعية، وقد أصبحت الآن سيدة تكسب رزقها بعملها الشريف، وحيث يدرك أن حياته الزوجية قد انهارت تماماً. وتنتهى الرواية وقد وجد فى نفسه بادرة همة فى أن يتبع شابًا، من ممثلى العهد الجديد، حاول عقد حوار فكرى معه، وهو يجلس فى الظلام والضياع تحت تمثال سعد زغلول.

ولكن قراءة الرواية على هذا النحو تدفع بنا إلى جدار مصمت، ولا تتيح لنا فرصة على الإطلاق للدخول فى مملكة الفن، وتلقى عطاءه الثرى، والتعرف على نسيجه الطبيعى، وإدراك نوع الأسئلة، المؤقتة والدائمة، التى يطرحها، ويحاول الإجابة عنها. وعلى الرغم من ذلك فإن هذا النوع من القراءة قد لا يخلو من فائدة، بشرط أن يعامل على ما هو عليه بالفعل، باعتباره قراءة أولى، لا تتعدى فائدتها تحديد الإطار المادى المباشر للعمل، والاحتفاظ بهيكل هذا العمل الخارجى واضحاً فى ذاكرة القارئ، لعل ذلك يساعده فى متابعة التفسيرات الخاصة التى

يقدمهـا الناقد للخيوط الدقيـقة التى يتكون منها نسيج هذا العـمل، والتى تتشابك أحياناً بصورة متعبة داخل هذا النسيج.

ومعنى هذا كله أن جهد الناقد الأساسى ينبغى أن يدخر لقراءة من نوع آخر، قراءة تضع كل ظاهرة فى العـمل الفنى فى مكانها الملائم، وتكشف عن العـلاقات الموجودة داخل هذا العمل، والتى ينهض هو عليها باعتباره كياناً كلاً نامياً مترابطاً، تعمل جزئياته متعاونة فى مسار محـدد مقصود، تعنى فى مسارها هذا معنى محدداً مقصوداً.

وتشير هذه القراءة إلى أن الأحداث الأولى من الـرواية - سواء منها مايحتل بؤرة الحدث ومـا يقع على هامشه - تعـطى انطباعاً مـحدداً، وهو أن الأرض التى استـقرت طويلا تحت أقـدام أصحـابها فى هذا الوطن بدأت تميـد. وآية ذلك تلك الأحداث الدامية فى القنال، وهذا الشبـاب الذى يصرخ طالباً السلاح من الحكومة ويثور على تسـويفها، ثم حـريق القاهرة العاصف. ونحـن نلاحظ أن النار عنصر مشـترك بين هذه المظاهر المتعـددة، وهذا العنصر المشـترك يبلغ ذورته ذات الدلالة المهمة فى حريق القاهرة. ولكى يكون الإحساس بالأبعاد المتعددة لمعنى النار واضحاً يعقد نجـيب محفوظ مقارنة، فـيها عمق وفيهـا غموض، بين ألسنة النار التى تأتى على العاصـمة العظيمـة، وألسنة نار أخرى، أشعلت لهـدف آخر، هى ألسنة النار المتراقصة فى المدفأة فى بيت شكرى باشا عبـدالحليم، وقد جلس إليها عيسى الدباغ وصاحب الدار يستدفئان.

ما مـعنى حريق القاهرة ؟ إن مـعناه باعتـباره حدثاً سـياسيـا تاريخيا مـتروك للسياسة والتاريخ يتجادلان حوله، وقد حدث هذا الجدل بالفعل، ولعله سيستمر. أما مـعناه هنا داخل هذا العمل الأدبى فإن نجـيب محفوظ يراه ثورة تطهـيرية على الذات:

«ها هى القاهرة تثور على نفسها. إنها تصب على ذاتها ما تود أن تصبه على عدوها. إنها تنتحر» [1].

وهو باعتبـاره معنى رمزيا يشير إلـى أن شيئاً ما قـد التهم، وأتى عليه، وأن تطهيراً قد تم، جددت به مصر جلدها، لتبدأ حقبة جديدة من الحياة. إنه يشير إلى القلق الوطنى، وغسـل الشوائب، وتوديع عهـد وبناء عهد جـديد على الأنقاض. هذا الإرهاص بالتـغيـر واضح فـيمـا يجـول فى فكر عيـسى الدباغ وشكرى باشـا عبدالحليم فى جلستهما حول النار:

«وحانت من عـيسى التفاتة إلى المدفـأة المركبة فى الجدار فـأعجب بشفـافية لهيبها الأحـمر المتراقص وتذكر المجوس. ثم سرعان ما اسـتملح الدفء الذى تهبه بجود، وجـرت عيناه برشـاقة على الأثاث الكـلاسيكى المجلل بالوقـار والفخـامة وأحزان الوداع فذكـر مرثية أنطونيو فوق جثـة قيصر. أما شكرى باشـا عبدالحليم فأجابه فى كسل متعمد: آن للنار أن تنطفئ بعد أن أدت الخدمة المطلوبة » [2] .

بعد هذه المقـدمة العـريضة التى يقـدم بها نجيب مـحفـوظ لأحداث الرواية تنحصر دائرة هذه الأحداث، فترى من خلال حياة عيسى الدباغ بصفة رئيسية، وما يقتضيه تطور هذه الحياة من احتكاك بشخصيات أخرى، والتحرك فى بيئات معينة. ويترتب على هذا الانحصار أن شخصية عيسى الدباغ تتضح بسرعة. وهى شخصية طموح - ذلك شىء لا يبـذل القارئ جـهدا كبـيرا حتى يضع يـده عليه - جرفـها الأسلوب الذى جرف الحـياة كلها، حـتى وجدت نفسـها فى النهـاية وقد تلطخت بأوضار العـهد. وأخطر مـا أحاط بهذه الأوضـار أنه لم يسلم منها أحـد، وأصبح الدفاع الوحيـد ضد الاستغلال أنه لم يبق هناك أحـد غير مستغل، وصـراخ عيسى الدباغ أمام لجنة التطهير، وكأنه يلقى بحجة بالغة: «دلونى على موظف كبير واحد

---

(١) السمان والخريف ، ص ٧ .

(٢) نفس المصدر ، ص ١٣ ، ١٤ .

يستحق البقاء» [٣]، يحمل هذا المعنى الخطير. كذلك فهى شخصية عنيدة يصل بها العناد أحياناً حد المكابرة، ونجيب محفوظ يؤكد ذلك، لا من خلال سلوك هذه الشخصية فحسب، حين ترفض الإذعان لصوت العقل، أو الاعتراف بالواقع فى المواقف التى تتعرض لها، وإنما برواية أحداث وذكريات عنها تؤكد توترها، واعتدادها بنفسها، وعنادها. وهى ليست شخصية ضعيفة؛ فنحن نراها قد امتنعت عن أن تركب الموجة الجديدة، وأن تلون جلدها حسب الظروف، كما حدث لكثير من المحيطين بها. وقد بدا هذا واضحاً فى رفض عيسى الدباغ القاطع للعرض الذى عرضه عليه ابن عمه حسن بمساعدته على تناسى الماضى، والاندماج فى الحاضر الجديد. وأكثر من هذا يعطينا نجيب محفوظ الانطباع بأن عيسى الدباغ ليس انتهازيًا محضاً، وأنه معتنق لبعض الأفكار الإصلاحية التى تنتمى إلى العهد الماضى. ويبدو أن ما يقوله ابن عمه: «أنت رجل مخلص وإخلاصك يحملك على الولاء لأناس لا يستحقون الولاء» [٤] لايخلو من صواب. وهذه الصفة الكبيرة - مع صفات أخرى ستتضح - هى القاعدة التى يقوم عليها تصرف هذه الشخصية فى آخر موقف من مواقف الرواية. لقد ترك عيسى الدباغ مكانه المظلم المتوحد تحت تمثال سعد زغلول، مقتفياً أثر الشاب الذى أراد أن يعقد معه حواراً فكرياً يعيده إلى الحياة.

على هذا النحو من الحدة، والتوتر، والعناد، تتضح شخصية عيسى الدباغ وتتبلور. وهذه العناصر التى تتصف بها هذه الشخصية عناصر حية ديناميكية، تكون مايسمى فى العرف الروائى بالشخصية الإيجابية ومعنى الإيجابية هنا القدرة على الاستجابة، والاحتكاك، والتفاعل بالنسبة للأحداث المعروضة. وليس من الضرورى أن تكون نتيجة هذا كله تصالحاً مع الظروف المعروضة، وطواعية حيالها؛ فقد تتجلى هذه القدرة الإيجابية حتى فى الاستجابة السلبية. . الاستجابة

---

(٣) نفس المصدر، ص ٥٣.

(٤) نفس المصدر، ص ٢٤.

بالرفض، والاحتكاك بالرفض، والتفاعل بالرفض. وعلى هذا النحو يتضح الفرق جليا بين مثل هذه الشخصية الإيجابية - روائيا - والشخصية غير الإيجابية، التى قد تتصالح مع الحياة للوهلة الأولى، ويستمر هذا التصالح، أو لا تتصالح معها، ويستمر عدم التصالح، ولكنها غير قادرة - فى الحالتين - على مواجهة المواقف المعقدة المركبة التى تحفل بها الحياة مواجهة توازيها فى التعقد والتركيب؛ ذلك أن مواجهة الحياة على هذا النحو تقتضى أن يتوافر للشخصية تركيب نفسى معين، وديناميكية داخلية معينة.

ولا يقصد بهذه الشخصية الروائية المخدومة بعناية أن تؤدى دوراً محدوداً، كأن ترمز إلى فرد معين، أو حتى إلى طراز معين من الناس الذين تضطرب بهم الحياة من حولنا. ولكنها قد توضع معادلة لجيل بشرى بأسره، أو إلى مرحلة من الحياة بأسرها. وأصل من هذا إلى القول بأننى أعتقد أن نجيب محفوظ أراد لشخصية عيسى الدباغ أن تكون رمزاً فنيا، أو معادلا فنيا، بهذا المعنى الأخير. إن قراءتى لرواية «السمان والخريف» تخبرنى أن عيسى الدباغ بنى فنياً ليكون رمزاً للماضى الذى يتصف بصفات خاصة، وقد جوبِه بالحاضر الثائر، المتوثب، كما جوبه قبل ذلك بتحجره الذاتى وإفلاسه. والسؤال الحيوى الآن هو: هل يستطيع هذا الماضى أن يتغلب على هزيمته الذاتية، ويصل أسبابه بالحاضر على نحو ما؟ وهل يملك من الإمكانيات ما يجعله قادراً على الانتماء إلى الحاضر، والاندماج فيه، بهدف صنع مستقبل أفضل، أم أن ذلك الماضى قد مات تماماً، وأن على الحاضر أن يطور لنفسه تقاليده الخاصة، وألا يعول على أية قيم تنتمى إلى الماضى؟ والجواب الذى يقدمه نجيب محفوظ - وقد تمت الإشارة إليه بالفعل- جواب متفائل، يشير إلى أن الماضى يستطيع أن يقدم للحاضر شيئاً مفيداً. وذروة هذا الجواب تتجلى فى الوثبة «المفاجئة» التى وثبها عيسى الدباغ من مجلسه فى آخر الرواية. هذه الوثبة التى تشير إلى أنه اختار أن يترك موقفه الحالى المتمسك

بالماضى، وأن يصل ما بينه وبين الحاضر، بعقد حوار - كان قد رفضه - مع الشاب الذى يمثل هذا الحاضر:

«وتابعه بعينيه وهو يبتعد. ياله من شاب غريب ! ترى ماذا يفعل اليوم ؟ وهل رحمته المتاعب ؟ ولماذا ينظر إلى الأمام بوجه مبتسم ؟.

وظل يتابعه بعينيه حتى بلغ آخر الميدان. لم يكن سيىء النية كما توهم، ولم يقصده بسوء، فلم لم يشجعه على الحديث ؟ ألم يكن من الممكن أن يستعين به على مغالبة الملل فى هذه الساعة من الليل ؟ . وألم يكن من المحتمل أن يجرهما الحديث إلى شىء مشترك تطيب به السهرة ؟

ورآه وهو يختفى متجهاً نحو شارع صفية زغلول. وقال لنفسه أستطيع أن ألحق به على ألا أضيع ثانية فى التردد.

وانتفض قائماً فى نشوة حماسة مفاجئة، ومضى فى طريق الشاب بخطى واسعة، تاركاً وراء ظهره مجلسه الغارق فى الوحدة والظلام» (٥). .

إن الملل القاتل حقا هو انفصال عيسى الدباغ عن حاضره؛ ولذا فإننا ينبغى أن نفهم عبارة «يستعين به على مغالبة الملل فى هذه الساعة من الليل» على نحو يجعلها تستوعب ليل عيسى الدباغ كله، المتمثل فى انفصاله كله عن المجتمع. كذلك فإن عبارة «يجرهما الحديث إلى شىء مشترك تطيب به السهرة » ينبغى أن تتجاوز دلالتها الحرفية، المرتبطة بحدث معين فى الرواية، إلى دلالة أعم تستخلص من سياق الحدث كله، ذلك السياق المتمثل فى محنته الكبرى بعدم القدرة على التصالح مع ما حوله.

لقد وصف نجيب محفوظ التغير الذى حدث فى سلوك عيسى الدباغ فى الموقف الأخير بأنه «وثبة مفاجئة». ومن الممكن أن يرى غير مفاجىء على

---

(٥) نفس المصدر ، ص ١٩٧ ، ١٩٨ .

الإطلاق إذا أمعن النظر فى خصائص هذه الشخصية مجتمعة، وإذا استحضر فى الذهن ما قام به نجيب محفوظ من تمهيد كاف فى المراحل المختلفة لتطوير هذه الشخصية. هذا التمهيد الذى يعمل بصورة دقيقة وبطيئة حتى ينتج نتيجته العملية فى آخر موقف. فعيسى الدباغ مخلص كما سبق، وهذه صفة جوهرية تشير إلى أن معدن هذه الشخصية - مهما طال اختفاؤه تحت الرماد - سيلتمع أخيراً. وهناك صراع بين عقل هذه الشخصية وعاطفتها يرى واضحاً فى كثير من المواقف: هل تنصت إلى صوت العقل فتنحاز إلى جانب الثورة، أم تنصت إلى صوت العاطفة فتلوذ بالماضى؟. يقول عيسى الدباغ فى موقف من المواقف: «إنك وإن كرهت العهد الجديد بقلبك فإنك لا تستطيع أن ترفضه بعقلك» (٦)، ويقول فى موقف آخر: «الحقيقة أن عقلى يقتنع أحياناً بالثورة ولكن قلبى دائماً مع الماضى، والمسألة هل يمكن التوفيق بين عقلى وقلبى؟!» (٧). ومعنى هذا أن تصرف هذه الشخصية لا يمكن أن يسمى مفاجئاً حين ينتهى بها الصراع إلى طريق معين، ما دمنا على وعى بالمسار الذى يتخذه هذا الصراع.

وهناك سمة أخرى من سمات شخصية عيسى الدباغ تعضد ما أذهب إليه من أن موقفه الأخير لم يكن مفاجئاً، وهذه السمة هى الاكتراث الواضح عند هذه الشخصية. والاكتراث، إذا أضيف إلى الإخلاص، وصاحبهما الصراع، فأغلب الظن أن نتيجة هذا الصراع معروفة، ويمكن التنبؤ فى هذه الحالة بنوع هذه النتيجة. إن عيسى الدباغ مكترث لما يجرى فى مصر، ومشغول به فى طول الرواية وعرضها، هذا بغض النظر عن آرائه الشخصية فى تفسير هذا الذى يجري. هزه نبأ تأميم قناة السويس من الأعماق؛ واعترف بذلك بينه وبين عقله، وإن غاص قلبه «فى صدره كالمريض وأكله الحسد». وأعطى كل اهتمامه للأحداث حين تآمرت القوى الثلاث على ضرب مصر سنة ١٩٥٦ . والمقارنة بين موقف عيسى الدباغ

---

(٦) نفس المصدر ، ص ٩٥ . (٧) نفس المصدر ، ص ١٢٦ .

ومـوقف زوجه، مـثلا من هذا الحـدث توضح الفـرق بين نوعين من الشخـصيـة المصرية بالنسبة لمسألة الاكـتراث هذه، ولكي يتضح هذا الفرق فى الموقف أحب أن أورد حوارين جـريا بينهما فى نفـس المناسبة. وهمـا حواران ينبغى أن يقـرآ بغاية التركيز، والتعاطف، وإعطاء النفس للنص المقروء:

(١) الحوار الأول :

«وحانت منه التفاتة إلى زوجه فهاله عدم اكتراثها وانكبابها على روتين حياتها اليومية. ولم تخرج عن ذلك إلا حين تساءلت بازدراء:

- حروب وغارات مرة أخرى ! ؟

ورأى الأمر دعابة فأحب أن يعابثها ليروح عن نفسه، قال:

- أنت مهتمة جداً بإعداد الطعـام، خبرينى عن حال الدنيا لو فعل كل إنسان مثلك ؟

فقالت ببساطة:

- كانت تبطل الحروب.

فضحك برغم همه وغمه وقال مدفوعاً بالرغبة فى الدعابة:

- أنت ياقدرية لا تهتمين بالشئون العامة، أعنى شئون الناس والوطن..

- حسبى اهتمامى بك وببيتك !

- ألا تحبين مصر ؟

- طبعاً.

- ألا تودين أن ينتصر جيشنا ؟

- طبعاً، ليعود الأمان إلينا..

- ولكن لا تحبين أن تشغلى عقلك به ؟

- عندى ما يكفينى من المشاغل..

- خبرينى عن مشاعرك لو كان مقصد اليهود أن يستولوا على أملاك الست الوالدة ؟

فضحكت قائلة :

- ياخبر اسود !، وهل قتلنا لهم قتيلا [٨] !»

(ب) الحوار الثانى :

«وفى حال من أحوال الذعر تساءلت قدرية:

- هل نحن كفء للإنجليز والفرنسيين ؟

فأجاب عيسى بوجوم:

- بورسعيد تقاوم والعالم ثائر !

- هم يتكلمون ونحن نُضرب !

- نعم وما العمل ؟

فهتفت برفزة:

- لكن لابد أن يوجد حل، أى حل، وإلا تحطمت أعصابى [٩]».

هذا النوع من الاكتراث يرفع أسهم عيسى الدباغ فى باب الوطنية. إنه يجعلها - فيما أحس - تعلو حتى على أسهم حسن ابن عمه، ذلك المحسوب على الثورة بطريقة تجعله وكأنه يتحدث باسمها حين يتحدث عن الفساد، ولكننا نجد أن كل ما فعله من الناحية العملية أنه تبادل مع عيسى الموقع، حين عقد مصاهرة مع المال، والجاه، والمجد الذاهب، فتزوج من سلوى بنت على سليمان، وقد كانت فى الأصل خطيبة عيسى الدباغ. ويبدو أن الرواية تريد أن تقول إنه انتهى بهذا

(٨) نفس المصدر، ص ١٤ ، ١٤٥ .

(٩) نفس المصدر، ص ١٥٥ .

الزواج، وذلك حين تسكت عنه إلى النهاية. والبرص الكبير الذى رآه عيسى الدباغ مصلوباً فى أعلى الجدار - حين أنهى إليه هذا الخبر - يرمز إلى تحول موقف حسن، وتجمده، ونهايته.

إن اكتراث عيسى الدباغ هذا جعله - حين هدد وطنه - ينسى الماضى والمستقبل مؤقتاً، ويركز أمله فى النصر «فتحرك فى أعماقه نبع للحماس أوشك أن يدفعه إلى التضحية» [١٠]. ولقد أمسى * على حد تعبير نجيب محفوظ نفسه- «كالغريق لا يفكر إلا فى النجاة، وخيل إليه أن الحاجز بينه وبين الثورة يذوب بسرعة لم تخطر له ببال من قبل» [١١]. غير أنه بانتهاء الخطر عن مصر عاد إلى تقوقعه فى الماضى، وانطوائه على نفسه وأحقاده. وعلى الرغم من ذلك فإن الصراع فى نفسه لم ينقطع أبداً، وقد بدأ هذا الصراع يطرح تساؤلات حتى بالنسبة للماضى نفسه. نجد ذلك واضحاً فى موقف من مواقفه فى أواخر إقامته برأس البر. وقبل سفره الثانى إلى الإسكندرية، فعندما يقول له الشيخ السلهوبى -أحد رجال حزبه القديم - «لقد كنا خير الجميع حتى آخر لحظة» يرد عيسى الدباغ قائلا: «هذا حكم نسبى لا ترتضيه طبائع الأشياء، ولا تقنع به الأمم المتوثبة إلى الحياة، فواحسرتاه..» [١٢].

إن هذا الاكتراث محك خطير، ونحن نقرأ بين سطور الرواية، ومن سياقها، ما يفيد بحق أن مصر فى حاجة شديدة إلى أبنائها المكترثين، حتى وإن أخطأوا كثيراً، حتى وإن ضلوا أحياناً. أما غير المكترثين من أبنائها - وبناتها - فهم مصاصو دمائها، وألد أعدائها.

ومع كل ذلك فإن الحديث عن شخصية عيسى الدباغ على هذا النحو السريع، الذى يتخطى مراحل كثيرة وجوهرية من مراحل تطورها، قد يعطى انطباعاً خاطئاً بأنها بنيت على عجل، أو أنها تصرفت تصرفات غير مبررة فنيا.

---

(١٠) نفس المصدر والصفحة . (١١) نفس المصدر والصفحة . (١٢) نفس المصدر ، ص ١٦٩ .

والحق أنه لكى تبدو هذه الشخصية مـقنعة فى نظرنا لابد أن ندخل فى اعتبارنا نوع الحياة التى عاشتها، ونوع التجارب التى مرت بها، من يوم أن وجدت نفسها عاطلة بدون عمل، إلـى يوم أن جرت تلك المناقـشة الغامـضة الحـاسمة بينـها وبين ذلك الشاب، بعد منتصف الليـل بقليل، ذات ليلة من ليالى الخريف، على أريكة تحت تمثال سعد زغلول.

والتجارب التى مـرت بها هذه الشخصيـة يمكن أن تتلخص فى تجربة واحدة كبرى هى «تجربة الضياع». وهذه التجربة الكبرى ذات أبعاد عدة. وقد أمعن نجيب محـفوظ فى تصـوير ضروب الضـياع التى اكـتنفت هذه الشخـصية، حـتى وصل الإحساس بهذا الضـياع فى نفس القارئ - أحياناً - حداً يقـوى عنده الاعتقاد بأن هذال العهـد - وقد قلت إن شخصـية عيـسى الدباغ ترمز إلى الطاقة البـشرية التى يمثلهـا - قد ضـاع، وتحلل، وانتهى. ولكن نجـيب محـفوظ يطل علينا فى نهـاية الرواية - من خلال تغير موقف هذه الشخصية - وكأنه يقول إن هناك أبداً قبساً لن يكف عن التوهج من خـلال رماد السأم، والملل، والضيـاع، والاغتراب. ومهـما يكن من عناد الابن القـاسى فسيـجد دائمـاً حضن الأم مسـتعداً لقـبوله فى كـافة الظروف، متى ألـهم الصواب قبل فـوات الأوان - وهو عادة يلهم الصـواب قبل فوات الأوان - وشكراً فى الحالتين للعنصر المصرى الأصيل.

لقد مر عيسى الدباغ فى تجربة الضياع هذه لينصهر فى نارها، وليتأهل للنهاية التى انتـهى إليها. ومـراحل هذه التجـربة تتدرج من الثـرثرة الطويلة الفـارغة فى مـقاهـى القاهرة، إلـى الضرب على غـيـر هدى فى شـوارع الإسكندرية وارتيـاد حاناتها، إلى الدخـول فى مغامرة جنسية مأسـاوية مع ريرى، إلى زواج المنفعة من قدرية، إلى الضياع على مائدة القمار.

وتبدأ رحلة الضياع هذه بصورة جدية حين قرر عيسى الدباغ أن يهجر القاهرة إلى الإسكندرية بعد خروجه فى التطهير. وتحـمل هذه الهجرة بعداً رمزياً واضحاً؛

لقد انتهى عهد جيل ما قبل الثورة، وانفض سوقه، والدنيا التى يعيش فيها ليست دنياه. وهجرة عيسى الدباغ إلى الإسكندرية تحمل كل هذه السمات؛ فهى، أولا، خروج عن مجال عمله الطبيعى، وهو من هذه الناحية نوع من النفى، وهو، ثانياً، يصل إليها بعد انتهاء الموسم، ويرى فيها، ثالثاً، وجوهاً لحريبة، ويسمع ألسنة غريبة، مما يرمز إلى التغير الكلى الذى أصاب الحياة بحلول العهد الجديد. ونجيب محفوظ يؤكد هذا التغير - الذى هو هروب ونفى فى الوقت نفسه - وذلك حين يختار لعيسى الدباغ شقة فى الدور الثامن. وهو يشرح ذلك - وكان حقا فى غنى عن كل شرح - قائلاً: «واختيار شقة فى الدور الثامن دليل آخر على الرغبة فى الإمعان فى السفر» [١٣].

فى هذه المرحلة المتقدمة يواجه عيسى الدباغ اختياراً قاسياً. إن بعض المهزومين من أمثاله قد اختار حل مشكلته، والتصالح مع نفسه، على أساس نفاق العهد الجديد، فى حين اختار البعض حلها على أساس التصوف. أما عيسى الدباغ فإن عناده أشد من أن يجعله يختار الحل الأول، والوشائج التى تصله بالحياة أعمق من أن تجعله يختار الحل الثانى. ولذلك كله جاءت تجربته الثانية مع الضياع تجربة حية، عاشر فيها ريرى معاشرة مبعثها السأم، وأساسها السأم، ولكنها تدل بواقعها ونتائجها على الالتصاق الشديد بالحياة، من حيث قد يتصور الإنسان رفضها، أو العيش على هامشها. لكن إحساسه بالخوف - وهو إحساس بدأ ينمو لديه بفعل ظروفه - جعله أجبن من أن يتحمل مسئولية فعله، فتنكر لنتيجة هذا الفعل فور علمه به، مفضلا أن يعيش رحلة الضياع إلى نهاية أبعد، ومعيداً بتصرفه فى هذه المرحلة إلى الذهن بشدة الفكرة المطروقة عن الأب النذل، والمومس الضحية.

وهذه التجربة الجنسية التى خاضها عيسى الدباغ لا تخلو كذلك من إشارات رمزية؛ فهى - على حيويتها - تجربة فردية. وفى هذا ما يشير إلى أنه يصر على

---

(١٣) نفس المصدر، ص ٨٣.

أن يمعن فى رحلته داخل ذاته، موليـاً ظهره للحياة الجديـدة بكل ما تحمله. ولكن السلوى التى نشدها فى هذه التجربة تتضاءل إلى جـانب فداحة النتيجة التى ترتبت عليها. وبـعد أن كان هارباً إلى هذه السلوى أصبح هارباً منهـا. وهو حين يتخلص من الفتاة يبدو قاطعاً - تحت تخوفـه، وتوجسه من المجتمع - فى رفض الفتاة، بما حملت، رفضاً أبديا، وهو يصيح بها أن تختفى:

« الآن.. الآن.. أنا فاهمك ولكن الآن وإلى الأبد» (١٤).

ولكننا سنرى أن هذا القطع سيـتحول مجراه فـيما بعد. ولقد صـدق عيسى الدباغ فى عزمه بالنسبة «للآن»، ولكنه، حين يعود مـستعطفاً هذه الفتاة فى مرحلة متأخرة من الرواية، يثبت أنه لم يصدق فى عزمه الآخر «إلى الأبد».

لقـد أصبح نـبض الحيـاة فى أعصـاب عـيسى الدباغ نبـضاً آليا رتيبـاً. وقد تـلاقى هذا النبـــض - آليـا - مع نبـض آلى رتيب مـن نـوع آخـر، وتـرتب على ذلك دخوله مـرحلـة جديـدة من «تجـربة الضـياع» انتهت بـزواجه. وهذه المرحلة تتم - مرسومـة بقلم نجيب محفوظ فى مـهارة - على هيئة صفـقـة داخل صفـقة أخرى. وبينما يرينا فى وضوح ومبـاشـرة المفاوضة على الصفقـة الماديـة الأولى - وهى بيع عيـسى الدبـاغ مـنزل الأسرة بعـــد وفاة والدته حتى يتـيح له نصيـبه منه امتداد فرصـته فى البطالة والضياع - يرينا فى لمحات - خفـية فى البداية - معـالم الصـفقـة الأخرى، صـفـقـة زواجـه من قـدرية ابنة السيـدة الراغـبـة فى شـراء المنزل. هى مقـاصة إن شئت، تبادل مـنـافـع، كل طـرف يتطلـع إلى البـيع وإلى الشـراء فى نفس الوقت. والجلســة الأولى التى تتم بين الطرفين جلسـة خصبـة، وموضـوعها فـى الظـاهر التفاوض علـى شراء المنـزل، ولكن القارئ يـستطيع أن يلمـح خيوطاً دقيقة تتجمـع لتكـون نسيـج الصفقـة الثانيـة. وبهذا تكون المفاوضة مفاوضــة ذات بُعدين؛ بُعد عادى مـوضوعه تثـمين المنـزل المعـروض للبـيع، وبعد

(١٤) نفس المصدر، ص ١١٢ .

رمزى موضوعه التفاوض غـير المعلن على الزواج. وعلى هذا النحو فإننا ينبغى أن نفهم تعليق نجـيب محفوظ على هذه الجلسـة الأولى فهما يحـمل فى دلالته هذين البعدين:

«وانتهت الجلسة بلا تراجع من ناحيته ولا قبول من ناحيتها» (١٥).

ولأننا نعرف سلفاً أنه شخصيـة عنيدة فإن إصراره على عدم التراجع لابد أن يعنى شيئاً. وهذا هو مـا حدث بالفعل؛ فقد تمت الصفـقتان. وبدا كل طرف عالماً بعيوب صفقته ومحاسنهـا، راغباً كل الرغبة عن أن يدخل فى تاريخ الصفقة، وما قد يجـره ذلك من متـاعب. إن صفـقة الزواج بصـفة خـاصة صـفقة تحـمل فى عناصرها الأصلية الثابتـة عوامل خسارتها؛ فليس هناك شعاع واحد يـشير إلى شبر من الأرض المشتركة بينهما، بل على العكس تشير الدلائل كلها إلى تنافر قطبى هذه الصفقة تنافراً شديداً. والسبب الوحـيد الذى يحاول أن يقنع عيسى الدباغ به نفسه بالزواج من قدرية هـو: «قدرية فى حاجـة إلى رجل وأنا فى حاجة إلى امرأة»(١٦) وهو، من ناحية أخرى، يرتاح لأن أمها تخفى عنه زيجات ابنتها السابقة التى عرفها بتحريـاته الخاصة؛ إذ إن ذلك سيتـيح له الفرصة فى المسـتقبل لتمثيل دور الزوج الذى خـاب أمله. من الواضح، إذن، أن هذا زواج منفـعـة، وقـد بدأ على هذا النحو واسـتمر على هذا النحو ، وكـان طبيعـياً أن ينهار فى النهاية حـتى آخر ذرة فيـه، ونحن نرى هذا الانهيار واضـحاً فى المراحل الأخيـرة من الرواية فى موقف عيسى الدباغ: «ولم يخطر له أن يعود إلى البيت، بل وخيل إليه أنه لم يعد له بيت على الإطلاق» (١٧) .

أى شىء بقى لم يجـربه عـيسى الدباغ لـيغـوص فى ذاته، وليـباشـر ألوان ضياعه، ولينطوى على أحقاده، ولينفصل عن الحياة من حوله، وليرفض الانضمام إلى الركب المتـقدم؟ لم يبق سـوى أن يضيـع على مائدة القـمار. ولم يتـردد فى

---

(١٥) نفس المصدر ، ص ١٣٥ . (١٦) نفس المصدر ، ص ١٣٧ . (١٧) نفس المصدر ، ص ١٩٤ .

دخول هذه المغامرة الجديدة، وغرق فيها حتى أذنيه. وقد ربح وخسر، وأفلح فى قتل الوقت القاتل، ولكن هل وجد فى القمار نفسه الضائعة ؟ وهل أجاب القمار على الأسئلة المعلقة التى دفعت به إلى هذه الحالة ؟ إن الطريقة التى يعمل بها ذهنه، حتى فى أوج اندماجه، تخبرنا أن ذلك لم يتحقق. إن التجربة الجديدة - على إغراقه الشديد فيها - لم تفلح فى أن تستوعبه، وآية ذلك أنها تسمح لهموم الماضى والحاضر بأن تفيض من نفسه حتى فى الحالات التى يحاول فيها أن يحكم السياج حوله دونها. ونحن نلاحظ ذلك لا على شكل «تيار وعى» - فنجيب محفوظ لايكاد يستخدم تيار الوعى فى «السمان والخريف» - وإنما على شكل «حديث نفس» كما سماه نجيب محفوظ نفسه. إن التمزق الداخلى يبلغ عند عيسى الدباغ مرحلة معقدة ؛ فبينما نتصور أن القمار قد استغرقه، تطفو أطياف الماضى وحقائق الحاضر فى الوقت المناسب لتبدو نفسه القلقة، التى تتناوشها أكثر من موجة، على حقيقتها :

«وانهمك فى اللعب بمجامع روحه. واستمتع بالحرارة والإحساس والأمل والاندماج فى حيوية فاترة. ونسى كل شىء حتى التاريخ ونحسه، وعايش اللذة فى جنونها. وتجمع على المائدة مبلغ لايقل عن سبعة جنيهات. وتعلق أمله بفردة آس. وسحب ورقة فإذا الآس يضحك بين يديه بوجهه الأحمر. فول آس ولكن إبراهيم خيرت رمى بكاريه كالصاعقة. وسرت تقلصات عدة فى جهازه العصبى. كيوم أعلن حل الأحزاب. وتساءل ماذا تصنع زوجه فى هذه اللحظة ؟ هل يدور الكلام بينها وبين أمها ؟ لعل العجوز تقول لها رضينا بالهم والهم لا يرضى بنا. وستقول أيضاً عاطل مرفوت لسوء السمعة ولا يحمد ربنا (لاحظ التقابل اللفظى الذى يقيمه نجيب محفوظ فى آخر العبارتين الأخيرتين «لا يرضى بنا.. لا يحمد ربنا» مما يجعل حديث النفس رتيباً كتراوح البندول). الويل إذا تحدثه. امرأة مزواجة وعاقر. بحكم الطبيعة هى عاقر وبحكم السن. أنسيت أنك تكبرينى بعشرة أعوام على الأقل» (١٨).

---

(١٨) نفس المصدر، ص ١٦٦.

عند هذه المرحلة من تطور شخصية عيسى الدباغ الروائية نرى أن عوامل التحول فيها بدأت تؤدى عملها بالفعل. وهى لا تؤديه على نحو مباشر، ومع ذلك فهى تؤديه على نحو مؤكد. وأول بادرة نلمحها فى هذا التحول تأتى على شكل حادث عابر، يبرز من الملل والضياع، وينتهى دون نتيجة حاسمة تؤكد هذا الملل أو تنفيه. هذا الحادث هو نبوءة العراف ذى الزى الهندى الذى قرأ كف عيسى الدباغ، وقد دفع بها الأخير إليه دون اهتمام يذكر. ماذا تعنى نبوءة قارئ الكف، باعتبارها رموزاً معينة، تدفع بحدث معين، فى طريق معين ؟ إن تفسير هذه الرموز شيء يدخل فى صميم مهمة القارئ الناقد. والتفسير الذى يتوصل إليه هذا القارئ الناقد تفسير مقبول دائماً، ما دام يعتمد على سياق العمل الأدبي، ولا يفرض عليه فرضاً تعسفياً من الخارج :

«وارتفع صوت الرجل قائلا :

- عمرك طويل وستنجو من مرض خطير..

ثم بعد تأمل :

- وستتزوج مرتين وتنجب ذرية..

فانتبه باهتمام فاستطرد الرجل قائلا :

- وفى حياتك تقلبات كثيرة ولكن لا خوف عليك بفضل إرادتك الحديدية، ولكن ستتعرض لخطر الغرق فى البحر !

- البحر ؟ !

- هكذا يقول الكف، وأنت رجل طموح بلا هوادة وستجد دائماً رزقك موفوراً ولكن عصبيتك تفسد عليك صفو حياتك فى كثير من الأحايين» (١٩).

ماذا تضيف هذه النبوءة للصفات التى نعرفها بالفعل فى شخصية عيسى

---

(١٩) نفس المصدر، ص ١٧٧، ١٧٨.

الدباغ؟ وإلى أى شيء تشير توقعات قارئ الكف ؟ أرجو أن أكون مصيباً فى تفسيرى - وهو تفسير أدبى محض وليس رجماً كرجم قراء الكف - حين أقول إن المرض الخطير الذى سينجو منه عيسى الدباغ يشير إلى حالة الملل والضياع التى تتهدده الآن بصورة خطيرة. وإذا صح ذلك فإن هذا التوقع يكون أول بادرة من بوادر التحول فى شخصيته تجاه المجتمع الجديد، وهى بادرة دقيقة لا تكاد ترى. أما مسألة زواجه مرتين، وإنجابه ذرية، فتشير إلى أنه سيحيا نوعين من الحياة ؛ واحدة قد عاشها بالفعل فى ظل المجتمع القديم، وقدم فيها من الأفكار ما اعتقد - فى بعض المراحل - أنه صواب، وواحدة أخرى سيحياها فى ظل المجتمع الجديد، وسيقدم له فيها أيضاً من فكره ما قد يكون نافعاً. وأخيراً فإنه سيتعرض لخطر الغرق فى البحر، سيكون عرضة للعودة إلى مد الحياة العام، عرضة لأن يجرفه تيار الحياة الجديدة، مغيراً بذلك مجرى حياته الحالية - إن كان لها مجرى على الإطلاق - وقاضياً على وحدته، وسوء ظنه، وضياعه.

هكذا تتهيأ هذه الشخصية - على هذا النحو الغامض الدقيق - للتحول. ولكن هذا التحول لايمر حقيقة بدور النضج، والكشف، وغسل الأوضار النفسية، والتطهير، إلا من خلال المواجهة العنيفة التى تتم بينه وبين ريرى ؛ فهذه المواجهة تحول نظر عيسى الدباغ بشدة إلى بعض حقائق الحياة الباهرة، وتحيى فى نفسه - نتيجة لذلك - بعض المعانى الأساسية التى كانت قد دفنت طويلا تحت رماد نفسه المظلمة. لقد واجه ريرى بعد أن أصبحت امرأة تكسب قوتها من عملها الشريف، امرأة عملية متصالحة مع الحياة، وأهم من ذلك كله، امرأة لها امتداد طبيعى فى شكل طفلة منه هو. واجهها عيسى الدباغ، من لا عمل له، ولا أمل، ولا امتداد. تلك، إذن، مواجهة بين نقيضين، قوة الحياة، وقوة العمل، وقوة المستقبل، كلها إلى جانب ريرى، وضعف الأنانية، وضعف التطفل (كان يعيش على مال زوجه)، وضعف السلبية، كلها إلى جانب عيسى الدباغ. وينقلب الموقف القديم رأساً على عقب، الموقف الذى رأينا فيه عيسى الدباغ يطرد ريرى

من شـقتـه - تحت وطأة كبـريائه، وخوفـه، وأنانيتـه - دون رحمـة. ينقلب هذا الموقف فى المنعطف الضـيق المؤدى إلى مسكن ريرى، فنراها فيـه أقوى الطرفين، وأشرف الطرفين، وأحـفل الطرفين بالعزة الإنسانيـة والحياة، فى حين نرى عـيسى الدباغ ضعيفـاً، منهاراً، ضائعاً. يا للتقابل الساخـر فى مواقف الحياة ! ريرى تملك عملا، وتملك طفلا، وتنتظر إنساناً، تنتظر مستقبلا، وهو عاطل بلا عمل، وزوج، عاقر، ولا مستقبل له !

فى بداية المواجهة نلاحظ أن ريرى تتجاهلة تماماً، وتتجاهل كل شىء حوله:

- «من أنت ؟ وماذا تريد ؟

- أنا عيسى كما تعلمين.

. . . .

- أنا لا أعرفك. .

. . . .

- ولكنى أكاد أجن، من الطفلة يا ريرى ؟

- أى طفلة ؟ » (٢٠).

إنها هنا لا تثأر لنفسها فحسب لطردها من شقته بعد أن ترك جنيناً فى بطنها، ولكنها تفـعل ذلك بأسلوب التجاهل، ذلك الأسلوب الذى اتبـعه هو معهـا عندما التـقت به صدفـة بعد ذلك الطرد بقليل ؛ فـكأنها تسـقيـه بنفس الكأس المرة التى سقاها بهـا مرتين. ولعل تجاهلها من جـانبه فى الموقف الثانى كـان أشد إيلاماً من طردها فى الموقف الأول. إن المقـارنة بين التجـاهل الذى يمارسه كـلاهما بالنسـبة للآخر لاتتـضح على حقيـقتها إلا بإيراد الموقف الذى تجـاهلها هو فيـه فى مرحلة سابقة من الأحداث :

---

(٢٠) نفس المصدر، ص ١٨٣ .

- «قلت أدعو نفسى ما دام لايريد أن يدعونى !.

حدجها بنظرة جامدة تخفى وراءها ذعره ولم ينبس فقالت :

- لا تزعل، سنجلس معاً بعض الوقت كما يليق بالأصدقاء القدامى..

. . . .

- عم تتحدثين ؟.. أنا لا أفهم شيئاً !

فأخذت بتجاهله وانطفأت لمعة المداعبة فى عينيها وتمتمت :

- أنت تقول هذا !

فبسط يسراه متظاهراً بالحيرة فقالت بتعجب :

- إذن فأنت لا تعرفنى !

- أنا آسف جدا، لعلك أخطأت فى الشبه !

ولفتها الخيبة بصورة محزنة، ثم أطبقت شفتيها فى غضب أحال سحنتها نذيراً بالشر حتى توقع كارثة أمام الجلوس ولكنها قامت وهى تقول فى سخرية وتحد :

- يخلق من الشبه أربعين..» (٢١).

أعود إلى المواجهة التى كنت أتحدث عنها بينهما فأقول إنها بعد التجاهل الحاد فى البداية من جانب ريرى اتخذت طابعاً آخر من جانبها أيضاً لا يقل عن التجاهل قسوة ؛ فأخذت تصب عليه لعنتها إهانة، وتعريضاً بالنذالة، وعدم الإنسانية، وإصراراً - لا شبهة فيه - على عدم الصفح. إن الطريق إلى ما يريده عيسى الدباغ مسدود شرعاً وقانوناً على كل حال ؛ فريرى فى عصمة رجل آخر.. إنسان خير تبنى الطفلة بأخلاقه «فملكها إلى الأبد» على حد تعبيرها. الطريق مسدود بقوة الشرع والقانون، وبقوة ريرى نفسها التى تنتظر رجلها - وقد دخل السجن - فى

---

(٢١) نفس المصدر، ص ١١٥، ١١٦.

صبر، والتى تبدو مسيطرة على الموقف كله كالعملاق. وإزاء هذا الطريق المغلق لا يجد عيسى الدباغ سوى أن يختطف قبلة من الطفلة المذعورة، تلصص على البلاج ليختطف قبلة، ومضى.

والآن، ما هى العناصر الجديدة التى برزت من شخصية عيسى الدباغ، والتى فجرتها هذه المواجهة ؟ أهمها على الإطلاق، وأولاها بالذكر، أن هذه المواجهة لفتت نظره بشدة - كما قلت - لمعنى الحياة، معنى أن يكون للإنسان حاضر يتعلق به، حاضر ينبض بالمشكلات التى تستوعبه، ويتضمن التطلع الحى الشريف إلى المستقبل. وقد ساعد على تفجير العنصر الإيجابى المناسب لذلك كله فى نفسه، وأعطاه إمكانية التقدم نحو الظهور الفعلى، ما أدركه من توافر هذا العنصر بوضوح فى شخصية ريرى. كذلك ساعد على تيقظ عنصر إيجابى جديد فى نفسه، يجعل لحياته معنى، ظهور الطفلة، علمه بأنه منتج، وأن حياته - لذلك - لم يجتثها العقم من جذورها. إن له امتداداً على نحو ما، من شأنه أن يربطه بالحياة، ويدفعه إلى الاستمرار. ولا يؤثر على ذلك أن هذا الامتداد المتمثل فى الطفلة امتداد مجحود، وأن اجتماع الشمل الفعلى مسألة تبدو فى حكم المستحيل. إن تغير خصائص النفس من سلبية إلى إيجابية، وتغير الإحساس الإنسانى من العقم والانقطاع، إلى الإخصاب والامتداد، مسألتان يكفى فيهما العلم بأن الطفلة موجودة، وأما تحقيق الممارسة العملية لهذا الإحساس فتلك قضية أخرى.

إن هناك نغمات تتردد فى الحوار الدائر بين عيسى الدباغ وريرى، تشير إلى تلك الخصائص الكامنة فى نفسه، تلك الخصائص التى توشك أن تعلن عن نفسها من خلف قشرة ظاهرية، أصبحت جد رقيقة. ويمثل هذه النغمات المترددة أجزاء من حديث عيسى الدباغ تتدرج صعوداً حتى نهاية الحوار. وأول عبارة إيجابية ترد فى حديثه فى ذلك الحوار هى : «لا أمل عندى فى قبول أى عذر ولكن لدينا ما نتحدث عنه» (٢٢). . مدهش - بعض الشىء - أن يكون لدى هذه الشخصية -

---

(٢٢) نفس المصدر، ص ١٨٣.

التى عشنا معـها حتى الآن حياة اليـأس ؛ والسلبية، وعدم المبـالاة - شىء تتحدث عنه. ولكن هذا «الـشىء» يكبـر مع تطور الحـوار، ويقـتـرب من دائرة الضـوء، فيصبح قيمة إيجابية ليست أقل من أن عـيسى الدباغ معترف بذنبه بالنسبة للماضى، ومتطلع لتلافى هذا الموقف المنهار ؛ إذ لاحت الآن الفرصة لذلك : «أنا أعلم أننى أسـتحق عـذاب الجحـيم، ولكن لدى فـرصة لـصنع شىء طيب فلا تضـيـعيـهـا على»[٢٣]. وفى نهاية الجـزء الثانى من هذه المواجـهة ترد عبـارة على لسان عـيسى الدباغ تبلغ بمرحلة الكشف هذه غايتها :

«لنبحث عن طريقة لننسى الماضى كله» [٢٤].

يا لها من عبارة كحد السيف ! هـل آن الأوان حقا لأن تكون هذه الشخصية مهيأة لنسيان الماضى كله ؟ إننا نظلم الفن التعبيرى كله عند نجيب محفوظ إذا نحن مررنا بمثل هذه العـبارات مروراً سريعـاً ؛ وفهمناها على معناها القـريب المحدود، باعتـبارها عـبارات خاصـة ؛ واردة فى حوار خـاص، لتعنى مـعنى خاصا مـرتبطاً بالمشكلة الجزئية التى تعالجها.

لقد تهيأت هذه الشخصية للتحول النفسى، ولكنها ماتزال محتاجة إلى عملية مواجهـة ذاتية، تستعرض مـوقفها كله، ماضـيه وحاضره. وبعبـارة أخرى ما تزال محـتاجة إلى عـملية تصـفية حـساب نفـسى أخير. وهل هناك مكـان أنسب لهذه التصـفية الأخيـرة من قاعدة تمثال سـعد زغلول، ذلك التمـثال الذى طالما لاذ به، باعـتبـاره رمزاً للمـاضى الذى يملك عليـه نفسـه، ويحول بينه وبين تصـور إمكان التصالح مع الحاضر أو مع المستقبل بالاندماج فى المد العام للحياة الجديدة.

ولقد لاحقه الحاضر، وواجهه المستقبل فى الوقت المناسب، فجـرت هذه المناقشة القصـيرة بينه وبـين الشاب الذى لحق به تحت تمثـال سعـد زغلول بعد أن واجـهه صدفة فى المقـهى. وواضح أن هذا الشاب ينتمى إلى الحياة الجـديدة. وفضلا عن المكان ذى الدلالة الذى يختاره نجيب محفوظ لهـذه المناقشة الأخيرة، يختار كذلك

(٢٣) نفس المصدر، ص ١٨٤.
(٢٤) نفس المصدر، ص ١٩١.

زمـاناً غريـباً، ولكنه مـلائم؛ إذ يتم ذلك عـند منتصـف الليل - مفـتـرق الطرق العظيم- وأدق من ذلك دلالة أنه يتم بعد هذا المنتصف بدقـائق، نحو الصباح، مما يؤذن بأن التحول الذى هو على وشك أن يتم إنما يتم فى طريق الضياء.

ومع أن عيسى الدباغ يبدأ مناقشته مع الشاب متجاهلا ؛ فإنه لايخفى علينا- بما يقدمه نجيب مـحفوظ من معلومات - أن تجاهله هو تجـاهل العارف. وقد يلقى بعض الضـوء على الموقف كله أن يـقارن القـارئ بين تجـاهل عـيـسى الدباغ هنا، وتجاهل ريرى حين واجهها، وقد اقتبست ذلك منذ قليل. إن كلا من ريرى هناك، وعيـسى الدباغ هنا، يتحـدث لغة تكاد تكون واحدة، لـغة تجاهل العـارف. تقول ريرى له: «لا أدرى شيئاً عما تتحدث عنه» (٢٥)، ويقول هو للشاب: «لا أدرى عم تتحدث بالضبط» (٢٦)..

إن فى حديث الشاب إشارات رمزية غنية إلى أنه يريد أن ينتشل عيسى الدباغ من الماضى. ويحاول أن يصله بالحـاضر ؛ فهو يغـريه بتغييـر مناخه المكانى، الذى يرمز إلى مناخه النفسى : «ما رأيك فى أن نختار مكاناً أنسب للحديث» (٢٧). وهو يعبـر صراحة عن الصعـوبة التى يجاهد ضدها عيـسى الدباغ للانفطام من الماضى: «أنت تود أن تجلس فى الظلام تحت تمثال سعد زغلول» (٢٨).

وتنتهى هذه المناقشة بلفتة فنية دالة تتـجلى فى أن الشاب حين يتحول ماضياً عن عـيسى الدباغ يتـحول مـاضيـاً عنه فى اتجـاه المدينة، حيث الضـوء والحيـاة، والاستمـرار، فى حين أن مكان عيسى - الذى هو على وشك أن يتـركه - «غارق فى الوحدة والظلام».

وبانتهاء المناقشة تكون الثمرة قـد نضجت، ويكون التحول النفسى قد تخطى كل الحواجز التى قامت من قبل فى سبيله. ولم يبق إلا السلوك العملى. وهذا هو ما عبر عنه نجيب محـفوظ بالانتفاضة الحماسية المفاجئة التى انتـفضها عيسى الدباغ ليقتفى أثر الشاب.

★★★

(٢٥) نفس المصدر، ص ١٨٤.

(٢٦) نفس المصدر، ص ١٩٥.

(٢٧) نفس المصدر، ص ١٩٧.

(٢٨) نفس المصدر والصفحة.

الطريق

لا يستطيع الإنسان أن يتجاهل التشابه الموجود - فى بعض الملامح - بين رواية «الطريق» لنجيب محفوظ، ورائعة من روائع المسرح الإغريقى، احتلت مكانا فريدا فى تاريخ هذا النوع الأدبى، هى «أوديب الملك» لسوفكليس. لقد خرج أوديب يبحث عن حقيقة نسبه، ومنذ خروجه بدا وكأنه مدفوع بيد خفية إلى أعمال قررت مصيره، ودفعته في النهاية إلى طريق مغلق حطمه تحطيما كاملا. وكذلك قام صابر الرحيمى برحلة تهدف إلى تحقيق غاية قريبة من الغاية التى استهدفتها رحلة أوديب، وهى البحث عن أبيه، وباعدت الظروف التى اعترضت طريقه بينه وبين هدفه الأصلى، حتى انتهى فى السجن، ينتظر تنفيذ الحكم عليه بالإعدام، وإن كان قد بقى أمامه الاستئناف ثم النقض!.

وفى نطاق هذا الإطار العام من التشابه، تتشابه أيضا بعض الجزئيات، فى الأحداث، وفى صفات البطل. كان أوديب يعيش هانئا فى كورنت، ظانا أنه ابن ميروب وبوليبوس، حتى صرخ فيه رفيق لهو حلت الخمر عقدة لسانه: «إنك لست ابنا لبوليبوس وميروب!».. ومن يومها انقلبت حياته رأسا على عقب؛ فخرج هائما فى رحلته الشهيرة التى انتهت على النحو المأساوى المعروف. وكان صابر الرحيمى يرقص لاهيا فى ملهى الكنار الليلى بالإسكندرية حين صاح به مخمور أكل الغيظ قلبه: «يا ابن بسيمة!» ولكنه آثر أن يأخذ بثأره فى الحال، ولم يبدأ رحلته الخطرة إلى القاهرة إلا بعد أن ماتت أمه، وخلفت له هذا الأمل الغامض؛ إذ قالت له أن أباه - الذى كانت قد أخبرته بموته - لا يزال على قيد الحياة، وإن عليه أن يبحث عنه طلبا «للكرامة، والحرية، والسلام». ولقد ارتكب أوديب فى

رحلته جريمة قتل، وارتكب صابر الرحيمى جريمتين. ولم يعد الشبه بينه أوديب خافيا، حتى إن نجيب محفوظ نفسه يورد فى تحليل شخصية صابر الرحيمى، بعد أن ارتكب جرائمه، على لسان أستاذ علم نفس أن «صابر مصاب بعقدة حب الأم وأنه يمكن تفسير اندفاعه الإجرامى بأمرين مهمين، فهو أولا وجد فى كريمة بديلا عن أمه فأحبها، وأن شعوره أصر على الانتقام لأمه فقتل صاحب الفندق كرمز للسلطة وطمع فى مصادرة أمواله كما صادرت الحكومة أموال أمه»[1].

لكن التشابه بين أوديب الملك لسوفكليس والطريق لنجيب محفوظ يتجاوز هذه النقاط إلى نقطة أخرى لعلها أهم من هذه النقاط جميعا، وهى ذلك الإحساس الموجود فى كلا العملين بالعبث الخفى الذى يتحكم فى حياة الناس. ذلك العبث الذى قضى النقاد دهرا يحاولون تفسيره أو تبريره بالنسبة لأوديب الملك، لكى يدفعوا مظنة نسبة العبث أو الظلم إلى الآلهة، وهو ذو صلة بذلك العبث الذى يجعل من نهاية «الطريق» شيئا غامضا متخبطا يلخصه نجيب محفوظ فى عبارة واحدة هى: «السؤال الأعمى والجواب الغشوم» [2].

وعلى الرغم من وجود التشابه بين العملين مما قد أتحدث عن المزيد منه فيما بعد فإن صابر الرحيمى فى «الطريق» ليس أوديبا عصريا على الإطلاق؛ فمن الواضح أن كلا العملين ينتمى إلى نوعه الأدبى الخاص، ويحمل خصائصه المستقلة الثابتة فى الأداء الفنى، ومن هذه الناحية فهو لا يشبه سوى ذاته.

ويجب أن نعترف منذ البداية أن هذا الأمل الكبير الذى جعله نجيب محفوظ المحرك الأساسى للأحداث - وهو الأب سيد سيد الرحيمى - لم يتجاوز فى أى مرحلة من مراحل الرواية حدود الفكرة الغائمة؛ فالوصف الذى تصفه به الأم، بسيمة عمران، لابنها وصف غير محدد، ومع أنه يحمل صورته طوال فترة البحث فإن ذلك لم يفلح فى جعله يحتل اهتمامنا كشخصية إنسانية من لحم ودم.

---

(١) الطريق، ص ١٧٢، ١٧٣.

(٢) نفس المصدر، ص ٨٥.

وهو لم يبـد أبدا لابنه طوال رحلة البحث على أنه أمل قـريب المنال، ولم يتـحدد فى ذهن هذا الابن على نـحو يقـربه من وجـدان القـارئ. والمواقف التى تبـعث الأمل فى العثور عليه مواقف أقرب إلى التجريد منها إلى التحديد؛ فصابر الرحيمى يحلم أحيانا أنه قد عثر عليه، وأحيـانا يتصور أنه قد رآه، ولكن أحاسيسه فى تلك الحالة لا يمكن الاطمـئنان إليها؛ إذ كان ذلك عقب أن قـتل صاحب الفندق خليل أبو النجا وحاول أن يتخلص من بعض آثار الجريمـة برميها فى النيل، ولقد تصور أنه رآه وهو على هذا النحـو المضطرب. وقد أخذ منه الإعـياء كل مأخـذ. وحتى حين تأتى الأنبـاء عن الأب فى نهاية الرواية، حين يكون الابـن فى السجن منتظرا الإعدام، وحين لا تجـدى هذه الأنباء شيئـا، تأتى باهتة مجردة لا تكفـى لتصوره شخصية نابضة بالحـياة؛ فصفاته جميعا صفات مكبرة إلى حـد مذهل، وشخصيته رمزية مغرقة، وهو مـعنى أكثر منه شخصية إنسانية. وقـد يتجادل النقاد حول هذا المعنى، ومن ثم حـول تلك الرحلة الخطرة التى قـام بها الرحـيمى وأهدافـها، بل حول أهداف الرواية كـلها. هل هى مثـلا البحث عن الأصـول والتقالـيد التى لم تثبت النتـائج العملية سوى أنه التـماس للحرية، والكرامة، والـسلام، من سراب خادع لاوجود له، ومن ثم فهو لا يوفر حرية، أو كرامة، أو سلاما؟

هنا ينبغى أن نترك هذه الأفكار العامة لنخلص إلى ذات العمل، نتعرف على عناصره، من الـشخصـيات الرئيسـية، إلى خط الصـراع السارى فـيه، والأسلوب الفنى لأداء الحدث الذى اختـاره نجيب محفوظ. ولن نجهـد طويلاً لنهتدى إلى أن الشخصية التى تلقى بظلها على كل شخصـية عداها فى الرواية هى شخصية صابر الرحيـمى، ويمكن أن نطلق على كل الشـخصيـات الأخرى شـخصيـات ثانوية. وأحب أن أحتاط بـسرعة فأقول إنه لـيس معنى كون هذه الشخـصيات شخـصيات ثانوية أنها شخصيـات فقيرة أو تافهة بالضرورة، وإنما معناه أنها شـخصيات أريد لها أن تكون هكذا، تؤدى دوراً يسـاعد الحدث علـى التقدم، ولا تشكـل عصب هذا الحدث. وكثير من هذه الشـخصيات مرسوم بعناية مثل شخصيـات بسيمة عمران،

الأم، وإلهام، الحبيبة الروحية، وكريمــة، العشيقة، وهناك شخـصيات دون ذلك يقتصر دورها على تكملة الإطار الذى تضطرب فيه الأحداث، ويمكن أن يقال إنها تلعب دورها فى «خلفـية» الأحـداث لا فى صميـمهـا، مثل شـخصيـات محـمد الساوى، وعلى سـريقوس، من خدم الفندق، وإحســان الطنطاوى من جريدة أبو الهول، ومحمد الطنطاوى، محامى صابر الرحيمى، وحتى شخصية عم خليل أبو النجا نفـسهـا. وتبقى بعـد هذا شخصـيات هامـشية تماماً فى كل من الإسكندرية والقاهرة، لم يجد عليها نجيب محفوظ حتى بمجرد الاسم.

إن بطل الرواية صـابر الرحيـمى إنســان هو «ابن أمه»، نشـأ فى حضنهـا، وتحت سيطرتها، وقد وفرت له هى حياة بعيدة عن جوها الذى تمارس فيه مهنتها - وكانت تاجرة أعراض- بغـية أن تعصمه من أن يكون مصـيره هو نفس المهنة. وقد انتهت حـياتها بالسـجن ومصادرة الثـروة، ولكنها قبل أن تموت تركت لابنهـا أمنية بقيت شوكة فى حلقه إلى النهـاية، وهى مشكلة البحث عن أبيه. وقد بحث أولاً فى الإسكندرية - حيـث نشأ - ثم فى القاهرة. وأثناء عـملية البـحث تعرف على إلهام - وهى تعــمل فى الجريدة التى كـان يعلن فيهـا طالباً العثـور على سيد سـيد الرحيمى - وعلى كريمة الشابة المتزوجة من صاحب الفندق العجوز. وقد تآمر مع كريمة لقـتل صاحب الفندق، ثم قتلهـا هى أيضاً فيما بعـد. وانتهى به المطاف فى السجن ينتظر حبل المشنقة، دون أن يبدو أنه حقق تقدماً يستحق الذكر نحو الهدف الذى خرج من أجله، بل الحقيقة المؤكدة أنه تأخر عن موقفه الذى بدأ منه خطوات.

هذا هو الهيكل العـام للأحداث مجرداً من كل مـا فيه من فن. وقد سـقته لأخدم به غـرضاً قريبـاً هو وضع يد القارئ على نوع من الأحـداث التى تعالجـها رواية «الطريق». ولست فـى حاجـة إلى الإشـارة إلى أن الجنس والجـريمـة همـا العنصران البارزان فى الأحداث، ومع ذلك فإن الأسلوب الذى يقـدمهما به نجيب محفوظ لا ينزل بهما إلى المستوى الذى قد نجده فى الأدب المكشوف، أو القصص

البوليسية. إن القارئ الجاد سيجد نفسه مجبراً على الوقوف عند أسلوب أداء هذه العناصر لا عندها هى، وسيجد أن تتبع الانطباعات المتساقطة فى تشابك على ذهن البطل مثلاً، وهو يفكر فى جريمة القتل، أمتع بكثير من احتباس الأنفاس لدى ارتكاب الجريمة نفسها.

وهناك بؤرة واحدة، مضيئة وعميقة، يمكن أن ترصد من خلالها معطيات الرواية كلها؛ إذ تجتمع فيها خلاصة الأسلوب الفنى الذى جنده نجيب محفوظ لأداء هذه المعطيات. هذه البؤرة هى ملتقى التيارين الذهنى والشعورى عند البطل. ويترتب على ذلك أن القسم الأعظم والأهم من قيمة الرواية - وأكاد أقول قيمة الرواية كلها - لا يكمن فى تسلسل الحدث الخارجى، وإنما فى تلك «الخلفية» الذهنية والشعورية التى تجعل لهذا الحدث معنى مندمجا فى السياق العام للرواية. وهذه «الخلفية» غير منظورة - إذا اعتبرنا التسلسل الخارجى للحدث - بل منسابة من وعى البطل انسيابا صامتا. ويمكن أن يقال - لتوضيح ذلك - إن رواية «الطريق» عمل فنى مروى من داخل البطل، لا من خلال تطور أحداث خارجية، وبواسطة احتكاك شخصيات معينة إلخ. ومجموع أحداث الرواية - إذا قيس من زاوية تسلسل الحدث الخارجى - محدود جدا، ولكن انعكاس هذه الأحداث على داخل البطل، على نحو يفسرها، ويصلها فى سياق متماسك، أمر يجعل منها قيمة غير محدودة. لهذا وجب أن يعطى هذا البعد الداخلى أعظم الاهتمام، وأن يغض النظر قليلا عن تتبع الإغراء الذى قد تلوح به القراءة الأولى السريعة، والذى قد يشد القارئ للوقوف عند الجنس المحتدم بين صابر الرحيمى وكريمة، أو التدبير القاسى لقتل عم خليل أبو النجا.

والملاحظ منذ البداية أن الصمت لا الحوار - أو لنقل الحوار الداخلى الصامت لا الحوار الجهير الفعلى - هو ما يتجه إليه البطل صابر الرحيمى. فمنذ اللحظة التى يقف فيها فى ساحة المقبرة يتلقى التعازى فى وفاة أمه نحس هذا الميل إلى اختزان انطباعاته التى يخلقها وقع الأحداث على نفسه، وهذا يساعد على

اختصار الحدث الخارجى اختصارا شديدا، ويستعين نجيب محفوظ على هذا الاختصار كذلك فى بداية الرواية بأسلوب فنى معروف هو أسلوب «الارتداد» الذى يحكى أحداثا مضت بعد أن تكون الأحداث الحالية قد تجاوزتها بالفعل. فى هذه المرحلة يبدو قلم نجيب محفوظ الروائى وكأنه ريشة رسام تنطلق فى مساحة محدودة من الفراغ، ولكنها تلعب فى هذا الفراغ المحدود لعبا حرا بلا حدود. وهذا اللعب الحر يتراوح بين المقابلات اللفظية البديعة (وهى لعبة فنية يجيدها نجيب محفوظ على مستوى الأصباغ التعبيرية المتوازنة لا على مستوى اللعب الفج بالألفاظ): «وأما الجسد الجسيم الهائل فلم يكن ليهتز هزة واحدة عند القهقهة، وقهقهتها كانت تهتز لها المجالس» [٣]، وبين تصوير التناقض الذى لا يخلو من منطق خاص فى موقف بسيمة عمران التى لا تريد لابنها أن يرث مهنتها - ولذا تعزله بعيدا فى شقة فى النبى دانيال - ولكنها على الرغم من ذلك تدافع عن مهنتها هذه دفاع من يعتز بها: «- أمك أشرف من أمهاتهم، إنى أعنى ما أقوله، ألا يعلمون أنه لولا أمهاتهم لبارت تجارتى» [٤].

لقد وضع صابر الرحيمى بموت أمه، وبالوصية الغريبة التى تركتها له بالبحث عن أبيه، أمام معادلة صعبة، ولكنها صالحة لأن تكون بداية ديناميكية لرحلته الغريبة وراء أمل مستعص على التحقيق. وهو يمتص هذه المعادلة دون أن يخرج عن طريقته فى التأمل الصامت الذى يرتد بالحدث إلى الداخل، ويحيله إلى انطباعات ذهنية ونفسية: «والآن أين هى الحقيقة وأين هو الحلم؟ أمك التى ماتزال نبرتها تتردد فى أذنك قد ماتت، وأبوك الميت يبعث فى الحياة. وأنت المفلس المطارد بماض ملوث بالدعارة والجريمة تتطلع بمعجزة إلى الكرامة والحرية والسلام» [٥].

---

(٣) نفس المصدر، ص ٧.

(٤) نفس المصدر، ص ٩.

(٥) نفس المصدر، ص ١٨.

وهذه المهمة الغريبة التى خرج لتحقيقها، والتى تلخص هدف حياته كله، تضطره إلى فعل أشياء كثيرة من بينها - ولعله من أهونها - الأكاذيب؛ فهو يزعم فى بداية البحث أن سيد سيد الرحيمى صديق قديم لأبيه، ولكن هذه الأكذوبة تتغير فى القاهرة، حيث يزعم لإلهام أنه أخوه. ثم يجره ذلك إلى سلسلة أخرى من الأكاذيب فى طول الرواية. ولقد كان فى المراحل الأولى من البحث مليئا بالتصميم، مركزا كل طاقاته فى البحث عن هذا الأب، الذى يمثل بالنسبة له شعارا مرفوعا هو الكرامة والحرية والسلام. وقد رفض فى هذه المرحلة عرضا بالعمل فى مهنة أمه رفضا قاطعا، ومع ذلك فقد ثبت فيما بعد أنه مهيأ لارتكاب عمل إجرامى كبير؛ إذ إنه لم يرفض فكرة قتل خليل أبو النجا حين أوحت إليه بها كريمة. إنه مهيأ بحكم التركة المثقلة التى خلفتها له أمه ذات التاريخ المعقد فى المهنة وفى الزواج - سواء أصحت قصتها عن أبيه سيد سيد الرحيمى أم لم تصح - وبحكم الإعداد الخاص الذى أعدته إياه، مهيأ لمستقبل متجانس مع نوع الماضى الذى عاشه، وحتى مع نوع الماضى الذى اكتنف ظروف أسلافه قبل أن يولد هو. ولعل نوع المستقبل الذى يناسبه، والذى سيلقاه بالفعل، هو الذى يمكن أن يفسر حديث الشيخ المشعوذ له حين راح يستشيره؛ فالشيخ يتحدث عن شيء مخالف تماما لما يبحث صابر الرحيمى له عن إجابة. إن صابر يتطلع إلى أن يجد لدى الشيخ إجابة تفتح أمامه باب الأمل فى مسألة أبيه، مسألة الكرامة والحرية والسلام، والشيخ يؤكد له أنه سيحصل على شيء ما، وأن هذا الشيء فى انتظاره، لكن أى شيء؟ إنه المغامرات الجنسية مع كريمة، وإنه القتل. وكأن هذه الحياة الموحلة هى الحياة الوحيدة المناسبة التى ينبغى له أن يسأل عنها أو ينتظرها:

«وشم الشيخ منديله ثم أحنى رأسه مستغرقا ثم قال:

- من جد وصل.

وترامى إليه هدير الموج فى الأنفوشى فقال بأمل «بداية حسنة» وقال الشيخ:

- وتعب كليالى الشتاء.

اليوم بسنة وكم أنه باهظ التكاليف.

- وستنال مطلوبك.

وفى جزع سأله:

- ما مطلوبى؟

- إنه ينتظرك بفارغ الصبر!

- هل يدرى بى؟

- إنه ينتظرك.

لعل أمه لم تقل له كل شىء.

- إذن هو حى.

- الحمد لله.

- وأين أجده فهذا ما يعنينى حقا؟

- الصبر.

- لا يمكن الصبر إلى ما لا نهاية.

- أنت فى البدء.

- فى الإسكندرية؟

أغمض الرجل جفنيه ثم تمتم:

- أبشرك بالصبر.

وقطب مغتاظا ثم قال:

- لم تقل شيئا.

فقال الشيخ محولا عنه رأسه:

- قلت كل شىء» [٦].

---

(٦) نفس المصدر، ص ٢١، ٢٢.

ومع بداية الرحلة، وفى القطار من الإسكندرية إلى القاهرة على وجه التحديد، يبدأ حديث النفس، الذى رأيناه حتى الآن ساكناً بعض الشىء، ومحدوداً بعض الشىء، يبدأ فى الاتساع، والعمق، والتحول إلى تكوين تيار ثابت فى وعى الشخصية. هذا التيار الذى يمتد مكوناً مجال رؤية واحداً يرى فيه الماضى والحاضر والمستقبل فى لحظة حاضرة ماثلة للعيان. وهذا المجال لا ينتمى فى الواقع إلى زمن بعينه - مع أنه من زاوية مجرى الأحداث الخارجية ينتمى إلى الزمن الحاضر، ويشغل رحلة القطار - فقد انفصلت الحقيقة الخارجية عن الحقيقة الداخلية المستقرة فى وعى البطل، وأصبحت الأخيرة هى المرجع الحقيقى فى تصور الحدث، وفى الإحساس بنموه. ونحن، من خلال هذه الحقيقة الداخلية المتركزة فى مجرى شعور البطل، نستمد المعلومات الضرورية المتعلقة بالماضي؛ إذ نحصل على مزيد من الأخبار التى زودت الأم بها ابنها عن أبيه، والمتعلقة بالماضى القريب الماثل مثول الحاضر، إذ نحصل على صور حية للإسكندرية من خلال انطباعها فى وعى البطل، وكذلك المعلومات المتعلقة بالمستقبل، وإن كانت صورة هذا المستقبل غير محدودة المعالم فى مشاعره كما هو متوقع.

ومنذ وصول صابر إلى القاهرة، ونزوله فى ذلك الفندق المتواضع الذى سيكون مسرحاً لأهم أحداث الرواية، تبرز بعض المعانى التى تختلط بالحدث الممتد اختلاطاً شديداً.

من هذه المعانى ذلك اللحن المتردد الثابت الرتيب على لسان الشحاذ:

طه زينة مديحى   صاحب الوجه المليحى

النصارى واليهود

أسلموا على يديه

وسنرى أن هذا اللحن يشكل لازمة، ويسمع منذ الآن لدى كل نقطة من نقاط التحول فى مجرى الحدث العام، يسمع عند اشتداد التوتر الجنسى والعاطفى

عند صابر الرحيمى، ويسمع لدى حـالات اليأس الشديد من بلوغ الهدف، ويسمع لدى الإرهاص الشديد بوقـوع الجريمة، بل إن صاحـبه الشحـاذ نفسه يبرز، وجـهاً لوجه، لصـابر الرحيمي، في صورته القـبيحة المشـوهة التى لا تنسى، وذلك بعد تنفيذ جـريمة القتل بالفعل، ثم يصطدم بالرحـيمى بعد ذلك، وهو ذاهب لتصـفية حسـابه مع كريمة، فيكـون ذلك ضوءاً للبوليس الذى يتـبعه، ومن ثم تـطبق عليه الحلقة، وتكون النهاية.

ومن هذه المعـانى أيضـاً ذلك التداخل الشـديد الذى تكوَّن فى ذهن صـابر الرحيمى بين شخصية كريمة، وشخصية فـتاة أخري، كانت له معها مغامرة جنسية فى الأنفوشى. وقد لعب هذا التداخل دوراً مهـماً فى بدء صلته بكريمة، كما لعب دوراً أهم فى تطوير إحسـاسه بهذا الشـخصيـة، وفى نضج تيار الوعى، باعتـباره أسلوباً فنياً، فى ذهنه، ثم فى إحكام الصـلة النفسية بين ماضى السبطل وحاضره؛ فمن الواضـح أن تصرفات هذا البطـل فى مجمـوعهـا محكومة بدوافع كـامنة فى ماضـيه، وفى ظروف تربيته، وبـالجملة فى نوع الحياة الماضـية التى كان يحـياها، ونجيب محفوظ يجمع هذه الخيوط الدقـيقة التى تتألف منها حياة البطل فى الماضى ليسلكهـا فى مهـارة، فى مد اللحظة الحاضـرة، ثم ليجـعلها تتجـاوز هذه اللحظة الحاضرة لتشير إلى المستقبل الغامض على نحو ما.

إن صابر الرحـيمى يقف فى مـفتـرق طرق دقيق، بعـد استـقراره فى ذلك الفندق الذى سيبـدأ منه البحث عن أبيه فى القاهرة. وتتعـاون صفات المكان على تفجيـر تيار وعيه، فتـتداعى ذكرياته على نحو حـر، ولكنها على حريتهـا وتنوعها مرتبطة بأصل واحد. والفقرات الأولى التى تصف حجرته فى الفندق لا تخلو من دلالات إيجابية، ترهص بتفجير تيار الوعى. لقـد تركت الحجرة فى نفسه انطباعها بالقـدم، مما يوحى بأنه على وشك أن يحمل شـعورياً إلى فـترة من الماضـى. وقد بدت معالمها عالية، السقف، أعـمدة السرير، والنافذة، مما يعطى الإحساس بالفراغ والوحدة. ،فى مـثل هذه الحالة الشـعورية عادة تتـداعى هموم الحـاضر والماضى،

وكذلك تلح الطاقات المكبوتة. إن فن نجيب محفوظ هنا يقترب من فن جويس الذى يعمد إلى رسم الصورة التمهيدية الرامية إلى تداعى أكبر قدر ممكن من المشاعر التى توصله إلى قلب أسلوبه المفضل، تيار الوعى. ولعل إهمال بعض معالم اللغة العادية - كعلامات الترقيم مثلاً - إهمال متعمد، وذلك لإعطاء الإحساس بالانسياب التلقائى، وفيض الشعور. وواضح أن اللغة التى تصاغ فيها مثل تلك المعطيات المتشابكة، التى ينتمى بعضها إلى الماضى وبعضها إلى الحاضر وبعضها إلى المستقبل، لغة خاصة، صيغت بعناية شديدة، وهى تهدف عادة إلى إحداث الإحساس بصورة ما أكثر مما تهدف إلى توصيل معنى ما. والصور التى ترسمها هذه اللغة صور سريعة، ولكن قدراً كبيراً من الضوء قد ألقى عليها، ومن ثم فإنها، على سرعتها، تعطينا أدق تفاصيلها. وفى مثل هذه الحالات يتخلى نجيب محفوظ عن لغة الوصف العادى، التى يحكمها منطق التسلسل والنمو، إلى لغة اللقطة المركزة الحية التى تهدف إلى السيطرة على اللحظة الشعورية الماثلة فى النفس. هذه اللحظة التى لا تستقر عادة فى وعى الشخصية سوى فترة زمنية تبلغ من القصر حداً لا تكاد معه تحس. ولأن هذه اللحظة الشعورية لحظة شرود على هذا النحو، فإن الفنان لا يملك حيالها إلا أن يبحث لها عن لغة تناسبها سرعة وإحكاماً، لغة أقرب ما تكون إلى الشريط السينمائى، الذى تتتابع فيه مجموعة من الصور، لا يربط بينها سوى وحدة الشعور المفهومة والمتبادلة بين المخرج والجمهور. ويخيل إلى أن أشق شىء يمكن أن يواجه الناقد الأدبى هو وصف مثل تلك اللغة وصفاً موضوعياً، وأعتقد أن خير الطرق لوصفها هو مواجهة القارئ بها؛ فربما ثبت - ويالقصور النقد الأدبى فى هذه الحالة! - أن مواجهة مثل هذه اللغة مباشرة، والتغلغل فيها على نحو حر، أنفع للقارئ من كل تحليل لها، أو تعليق عليها:

«ولما خلا له المكان شمله بنظرة سريعة فتركت فى نفسه انطباعاً بالقدم. السقف العالى والسرير ذو الأعمدة والكونصول، وقال إن أباه كان يعجب بهذا

المنظر حينما أحب أمه. ودلف من نافذة عالية وأطل على ميدان صغير فى الطرف الشمالى من الشارع تتوسطه فسقية تمج نافورتها رذاذاً على غلمان مهلْلين. وأضاء المصباح ثم جلس على كنبة تركية قديمة. وراودته أخيلة جنسية. وتخللتها أحلام بالعثور على أبيه. أما نداء العينين اللوزيتين فعجب كل العجب، ولعلها الآن تفكر فى أمره وتتساءل. ولكن ثمة ما يقطع بأنها هى هى. فى زحمة المولد نهرته قائلة لا تقترب منى هكذا. فقال متظاهراً بالكبرياء لم تقلها بنت قبلك فأجابت بكبرياء أشد ولكنى أقولها وأعيدها. وذهبت فى صحبة امرأة شرسة والهواء يلعب بضفيرتيها فأين كان عم خليل؟! وعيناك اليوم التقت بعينيها أكثر من مرة وتجلت معان، ولكن لم يلتمع بينهما ما يوحى بذكريات مشتركة. لم تقل عيناها إنها تذكر المجلس فوق سور الكورنيش عند قوارب الصيد المقلوبة. والأحاديث المفتعلة للتستر على الرغبات الجامحة. وقبلة خطفت أعقبتها معركة غير حامية، وعندها أعيتك الحيل صحت سأقتلع يوماً أظافرك. أما يوم المطاردة الرائعة وصراع الركن المظلم وشذا القرنفل والهواء المشبع برائحة البحر فكانت نصراً صريحاً، ثم تلاه اختفاء وصمت، لاهى ولا الأم الشرسة، وأسف دام طويلاً، حتى انتقلت أمك من حال إلى حال واستقر بك المقام فى الشقة الأنيقة بالنبى دانيال. من أدراك أن لهذا الفندق علاقة بعطفة القرشى ؟! وأن هذه الفتاة المثيرة هى البنت القرنفلية. على أى حال فهذه الفتاة تثير عاصفة فى دمك. وفى سواد مقلتيها ترى الليالى المعربدة بأنغامها الجنونية. وما أحوجك إلى دفء الشهوة المعزية فى فترات الراحة من البحث. وقيمة ذلك تتضاعف للوحيد الذى لا أهل ولا صاحب له. وعندما تجىء المعجزة ستقول له:

- أنا صابر، صابر سيد سيد الرحيمى، هاك شهادة الميلاد، هاك شهادة الزواج، وانظر جيداً فى هذه الصورة.

عند ذلك سيفتح لك ذراعيه وتنجاب عنك الوساس إلى الأبد. وصرت امرأة أنيقة بكل معنى الكلمة. أين البنت المغطاة بملح البحر؟ أين رائحة غفلة العذراء؟!» (٧).

لقد نزل صابر الرحيمى فى الحجرة رقم ١٣ بالفندق، وقد ابتسم لدى سماعه الرقم، ولقد أثبت تطور الأحداث أن الظروف السيئة لازمته منذئذ حتى وضعته فى انتظار المشنقة. فهل حقق الرقم ١٣ ما يحيط به عادة من ظلال الشؤم؟ واضح أننا لو قمنا بأدنى قدر من الربط بين هذا الرقم وما يحمل من ظلال من جهة، وتطور الحدث على النحو الذى تطور عليه من جهة أخرى، فسنصل دون عناء إلى نتيجة تقول بالإيجاب. ولكن السؤال الذى يحسن أن يسأل هو: هل يشير استعمال الرقم ١٣ إلى وجهة نظر خاصة يعتنقها نجيب محفوظ بالنسبة له، وبالنسبة لموضوع التشاؤم عموماً؟ إن هذا السؤال قد يغرى الباحثين عن المناخ النفسى لعملية الإبداع الفنى لدى الكاتب، والباحثين فى الإنتاج باعتباره قيمة تساعد على تحليل شعور أو لاشعور مؤلفه، ولكننى من جهتى - وقد سألت السؤال - أوثر ألا ألح كثيراً فى البحث عن إجابة له ؛ ذلك لأن همى الأول هنا هو قراءة العمل قراءة أدبية خالصة، تؤثر ألا تبتعد كثيراً أو قليلا عن النص، وتؤثر أن تستمد حقائقها كلها منه، لا من أمور تكمن وراءه، مهما قيل فى أهمية تلك الأمور!

بدأت عملية البحث عن الأب، ذلك الأمل الغامض، ومعها برزت العناصر الأساسية التى تتنازع نفس صابر الرحيمى، وهى عناصر متناقضة تضعه فى حالة من التمزق المستمر. فهو، أولا، ممزق عاطفياً بين كريمة الشابة، زوجة العجوز خليل أبو النجا صاحب الفندق، التى تفجر غرائزه الجنسية الخالصة، وإلهام، التى عرفها فى جريدة «أبو الهول»، والتى عرف فيها شيئاً جديداً بالنسبة لفكرته الثابتة عن النساء. وواضح أن قضيته مع كريمة قضية محدودة، والهدف الذى يسعى

(٧) نفس المصدر، ص ٣١، ٣٢.

وراءه معها هدف واضح، أمـا هذه الفتاة الأخرى، إلهام، فإن الوضـع معها وضع جد مختلف، وجد معقد. إن الإحساس الذى يربطه بها إحساس غريب عليه، لأنه لم يوجد فى حياته من قبل، بل إن مكوناته النفـسية تعمل ضده على طول الخط. وهو حين يراها لأول مرة يبحث فيها عما يبحث عنه عادة فى كل أنثى، ولكنه يرتد خـائباً: «ولحظهـا منقـباً عن مـواضع للإثارة، ولكن طرفـه رد ممتلئـاً بالإعجـاب وحده»[٨]، وسرعان ما اكـتشف أنها «شىء فريد. وفى ساعات قـلائل كشفت عن طبيعة ثانية فيه وعن ذوق لم يذق به الأشياء من قبل»[٩]. هل هو مهيأ لنعيم هذه الفتاة الروحى أم لجـحيم كريمة؟ يبدو أن عالم إلهـام يحتاج إلى نوع من المؤهلات يقف هو دونها بعيداً، ولكنه مؤهل بالفعل لعالم كريمة. ولذا فسرعان ما نجد عالم الأخيرة يسـتغرقه تماماً، بكل ما فـيه من أزهار آثمة تتفتح عـادة فى النصف الأخير من الليل. هذا الوهج العارم من جـانب كريمة قـد وضع إلهام - بل وسيد سـيد الرحيمى نفسه - فى منـطقة الظل على نحو مؤقت. بل إننا نلاحظ أن هذا الوهج قد أضـعف فى نفسه الإحـساس بالربط - الذى كان قـد عقده أولا - بين كـريمة وفتاة الأنفوشى، تلك الفتاة التى كان له مـعها مغامرة من نفس النوع. وحين لوح لكريمة أولا بهـذا الربط لم يبد مقـتنعاً للحظة برفـضها وإنكارها، ولكن التـجربة الجسـدية التى خاضهـا معهـا غطت على هذه الناحيـة فيما غطـت ؛ فلم تعد تلح عليـه. لقد انصهـر، وأغرق مـشكلاته كلها فى هذا الجـحيم الذى انفـتح له على مصراعيه. وهو، ثانياً، ممزق بين ماضيه، بيئة أمه، ومهنتها، ونهايتها، هذا الوحل الذى يلطخـه بالفعل، والتـطلع إلى مسـتقـبل يجمـع شمله بأبيـه، حيث الحـرية والكرامة والسلام. وخضوعه السريع لنـار كريمة رمز حاد إلى أن حياة الوحل هى قدره الطبيعى، وقد لعبت أمه فيه دوراً كـبيراً، بينما الأمل الحلو فى الحياة الشريفة فى ظل أبيه شىء كإلهام تقف دونه كل العوائق الماضية والحاضرة. وهذا التصنيف - إن كانت كلمة «تصنيف» هى الكلمة المناسبة هنا - الذى يضع أم صابر الرحيمى

(٨) نفس المصدر، ص ٣٩. (٩) نفس المصدر، ص ٤٤.

وكريمة فى جانب، ويضع إلهام وأباه فى الجانب الآخر، واضح فى الرواية على نحو مباشر؛ بحيث لا يحتاج إلى مجهود لقراءته. وقد عبر عنه نجيب محفوظ تعبيراً صريحاً، وأشار إلى أنه أساس من أسس التمزق الحاد فى نفس صابر الرحيمى.

«العقل ينصحه بأن يهجر إلهام ولكنه لا يستطيع. هى كأبيه فيما تعده به وفى أنها حلم عسير التحقيق. أما كريمة فامتداد حى لأمه فيما تهبه من متعة وجريمة. ارجع إلى الإسكندرية واعمل قوادا لأعدائك. اقتل واغنم كريمة ومالها. واستخرج الرحيمى من الظلمات وتزوج إلهام» (١٠).

ويتضح فى هذا السياق أن الحلم الذى رآه صابر الرحيمى، فى المراحل المتقدمة نسبياً من عملية البحث عن أبيه، حلم له مغزاه ؛ فقد رأى سيد سيد الرحيمى، أباه وكأنه أبو إلهام فى الوقت ذاته، مما يؤكد الوحدة الموجودة فى ذهنه بين هاتين الشخصيتين. وقد تنكر له الأب فى الحلم، وزاد بأن مزق كل الوثائق التى تجعل لصابر الرحيمى جذوراً فى هذه الأرض ؛ الصورة التى تجمع سيد سيد الرحيمى مع بسيمة عمران، ووثيقة زواجه بها، وشهادة الميلاد، وشهادة تحقيق الشخصية، ومن ثم مزق أمله فى أن يكون له كيان يسعى جاهداً إلى تدعيمه. ويرمز كل ذلك إلى أن باب الأمل المفتوح للحياة الكريمة قد أوصد أمام صابر الرحيمى، وأن الباب الوحيد الباقى أمامه هو باب المغامرات مع كريمة. ولم يعد له خيار - فيما يشير إليه هذا الحلم باعتباره رمزاً - يومئ إلى الطريق الذى ستسلكه الأحداث. وقد سارت الأحداث فى هذا الطريق بالفعل، وخاض صابر الرحيمى ظلمات كريمة دون تحفظ، وقاده ذلك إلى الجريمة، وأسلمه إلى نهاية «الطريق»!

على أن هذا التحول إلى طريق الظلمات لم يتم فجأة ؛ فقد بقيت نفسه موزعة بين كريمة وإلهام فترة. فهو «مع إلهام تعذبه كريمة، ومع كريمة تعذبه إلهام

(١٠) نفس المصدر، ص ٩١.

والتحقيق بينهما أمنية لا يجرؤ على تمنيها» (١١). لكن صورة إلهام تتراجع - على رغمه - إذ يوغل به الحدث فى الاتجاه المضاد، حتى إننا لنراه يتهرب منها فى النهاية، لا رغبة عنها فى الحقيقة، وإنما لاعتقاده أن الهوة بينهما قد اتسعت على نحو لا يمكن معه عبورها. ومع ذلك لم تتنكر له إلهام - وقد تم ذلك بطريقتها التى لا يمكن أن توصف بالجرأة أو الواقعية - وذلك على الرغم من تكشف كل الحقائق الخاصة به ؛ ومن الواضح أنها كانت وراء إرسال المحامى الذى جاء للدفاع عنه بعد أن حدث ما حدث.

وخلال ذلك كله لا يتزحزح أسلوب تيار الوعى عن احتلال الصدارة فى تطوير الحدث ؛ الأمر الذى يجعل من هذا الحدث قيمة وكياناً مبنياً فى داخل الشخصية، لا كياناً خارجياً محكوماً بمعطيات الوقائع الخارجة عن طريق تفاعل الزمان، والبيئة، وتحرك الشخصيات. إن الحدث الخارجى متسلسل ومستمر، ولكن هذا التسلسل لا يحمل قيمة كبيرة من الناحية الفنية، وإنما تكمن القيمة كلها فى معنى هذا الحدث كما يعكسه تيار وعى صابر الرحيمى. ويبلغ هذا التيار ذروته عند النقط التى يؤذن الحدث فيها بالتحول. عندئذ يتشابك الإحساس بالماضى والحاضر والمستقبل فى وعى البطل تشابكاً يكاد يلغى الوعى بحركة الحياة فى الخارج؛ إذ ينحصر الإحساس بالحدث فى بؤرة داخلية واحدة، وفى تيار سفلى ثابت. ولعل من أهم هذه النقط التى يؤذن فيها الحدث بالتحول الشديد، الذى ستختلف الأحداث بعده - وإلى النهاية - عنه قبله، بدء المغامرة الجنسية بين صابر الرحيمى وكريمة؛ ففى الأمسية السابقة مباشرة على بدء تلك المغامرة يتفجر تيار الوعى فى ذهن البطل تفجراً شديداً. ويمضى هذا التيار صاعداً حتى يبلغ ذروة من أعلى ذرواته عند نقطة ثانية من نقاط التحول لعلها أهم حتى من سابقتها، وهى بداية التآمر بين كريمة وصابر الرحيمى على قتل عم خليل أبو النجا. إنهما يبدآن التفاهم حول هذه المسألة على نحو يبدو فيه كل منهما على مستوى عال من

---

(١١) نفس المصدر، ص ٨٨.

الحرص. والتغافل - الذى يأخذ شكل التظاهر بأن هناك عقبة فى الطريق لابد أن تذلل ولكن كيف - هو الطابع الواضح لموقف كل منهما فى البداية. إن إرادة كل منهما تصارع إرادة الآخر - وسنرى أيهما أطول نفساً ! - ولكن الاقتراح المطروح للتخلص من هذه العقبة يلوح فى الجو طيلة فترة المحاورة. على أن الجولة الأولى من الحوار، وإن انتهت على نحو متأرجح، تعطى إشارة لا يخطئها الإنسان إلى أن كريمة هى أكثر الجانبين حيطة وحنكة:

- ولكن يوجد بلا شك حل

- ما هو ؟

- إنى أسأل.

- وأنا أسأل.

لكنى توقعت فى لحظة أن تقولى شيئاً هاماً.

- لا رأى عندى، ولكنه حلم، كالتليفون، (الذى ينتظره صابر الرحيمى رداً على الإعلان الذى نشره للبحث عن أبيه) أن أرث سريعاً الفندق والمال المودع باسمى، وأن نعيش معاً إلى الأبد.

- آه.

- عيبنا أننا عند العجز نحلم.

- ولكن الحلم قد يتحقق فجأة.

- كيف ؟

- يتحقق وحده !

- صوتك ضعيف يقطع بأنك لا تصدق نفسك.

- نعم، إذن ؟

- وإذن سيطلع الفجر ونحن لا ندرى، وقد قلنا ما يمكن أن يقال » (١٢).

هكذا أنهت هى الحوار على نحو محايد فى الظاهر، ولكنه ملىء بالمتفجرات فى واقع الأمر. لقد زرعت شوكة فى حلقه، وتركته ينازعها. وعند هذه النقطة يتفجر تيار الوعى الذى تحدثت عنه، متشابكاً كخيوط المصيدة، وهو يتخبط فيه تخبطاً يبرز مشكلة القتل، باعتبارها الحل الموحى به لإزالة العقبة. إن قيمه، وذكرياته المخزونة فى سطح وعيه وقاعه على السواء، وتطلعه إلى مستقبل غامض مستعص، تتعاون كلها فى جعل فكرة القتل تسيطر على منطقة وعيه سيطرة كاملة. والمعجم الذى يستخدمه نجيب محفوظ فى تصوير تساقط معطيات الواقع الخارجى على ذهن صابر الرحيمى، وانسيابها فى مسجرى تيار وعيه، معجم يدور حول القتل، ومشتقاته، وجوه العام. ولست عموماً من الذين يميلون إلى الإسراف فى تصميم جداول إحصائية للمعجم الذى يستعمله الكاتب، وما يحمل ذلك من دلالات (وهو اتجاه معروف، والبعض فى الغرب يبلغ به درجة استخدام العقول الحاسبة !) ولكننى أحب مع ذلك أن أورد هنا أمثلة لنوع المعجم المستخدم - مفردات وتعابير - فى موقف تحكمه فكرة القتل. ويكفى أن أقول إن الصفحة التى سأقتبسها فيما بعد تضم، من المفردات والتعابير البالغة الأهمية فى تصوير الإحساس بجو الجريمة، ما يأتى : الظلام، الموت، ظلمة القبر، عندما نطق القاضى بالحكم، السجن، سأقتله، قتلتنى، قتلتها، قاتل، سأقتلك، جريمتي، القتل، تموت، يقتل، ضربات وحشية، هل تحب المشنقة ؟، إرساله إلى القبر، قتلها :

« اندس تحت الغطاء فغشيته كآبة مقبضة. الظلام لون الموت. وظلمة القبر تشهد الآن صورة لأمك لم يشهدها أحد. وعندما نطق القاضى بالحكم وددت أن تخنقه. وفى السجن قالت لك « أنا عارفة الوغد الذى وشى بى، سأقتله ». كنت

(١٢) نفس المصدر ص ٨٣، ٨٤.

جميلة وقوية. وما اعترى صحتى فى السجن لا ينسى. وحبك لى لا ينسى كذلك. أما صورتك الآن فلا يمكن تخيلها. كم من هموم تتلاشى لو اعترفت لإلهام بكل شىء. هى تعطيك كل شىء صادق وأنت لم تعطها إلا حزمة من الأكاذيب. أبى لم تصر على الاختفاء؟ قال: «أنك تظن أنها قتلتنى وفى الحقيقة أنا الذى قتلتها» إذن فأنت مخيف لأنك قاتل «ولكننى سأعرف كيف أهتدى إليك». وإلهام أنت تغتصبها وهى تقاوم بشدة وتصيح وهى تدارى ثوبها الممزق سأقتلك سأقتلك أنا لأخفى جريمتى. وارتفع صوت المؤذن عند الفجر فهاله أنه لم ينم دقيقة واحدة ولكنه تذكر الاغتصاب والقتل فهدأت نفسه قليلا وأدرك أن النوم سرقه وهو لايدرى بعض الوقت. ولعله حلم بالسهاد فيما حلم. واستيقظ مرة أخرى فى السابعة وفتح النافذة فرأى الضباب يزفر على الآفاق، والسماء طبقات من الألوان القاتمة. وترامى إليه صوت الشحاذ.

طـه زينـة مديحى صاحب الوجه المليح

وما كاد يبلغ باب الاستراحة حتى رأى عم خليل نازلا متكئاً على ذراع على سريقوس، متلفعاً بالعباءة. جلس ينظر إليه من بعيد، إلى يده المعروقة المرتعشة، والكوفية السوداء التى أخفت عنقه النحيل. خير ماتفعل يا عم خليل هو أن تموت. أنا أعرف عنك أكثر مما تتصور. أنت لاتنام إلا بالمنوم وبعد أن تدلكك كريمة طويلا. وسعادتك تمارسها فى الحنان العقيم. ولذتك الوهمية عندما تجردها من ثيابها فتذهب أمامك وتجىء ثم تحبها براحتيك. يستوى لدى أن يجىء أبى أو أن تذهب أنت. مرة أوشك أن يقتل فى الكنار الليلى. فى طرقة المرحاض اعترضه ضابط بحرى وقال له: «اترك علية فنار وإلا..» واشتبكا فى صراع مخيف. تلقى منه ضربات وكيل له ضربات وحشية. ولم يكف حتى حين استلقى غريمه بلا حراك. لم تعد مجرد خطة للتغلب على الخصم. ولكن اندفاعا جنونيا للقضاء عليه. لولا أن رمى النادل بنفسه عليه صائحاً: «هل تحب المشنقة !». وعند الفجر

قالت أمه: «يا حسرتى لما اسمع أننى كنت سأفقدك !». وقالت: «إذا ضايقك وغد فخبرنى وأنا قادرة على إرساله إلى القبر». كما فعلت مع منافسة لها فقتلها رجل من أعوانها ثم فر إلى ليبيا، وقالت الإسكندرية إن بسيمة عمران هى الفاعلة الأصلية. ولكن أين الدليل؟ أما أنت يا عم خليل فلن تتغير تغيراً يذكر بعد الموت»[١٣].

هكذا يمضى الحدث الروائى صاعداً، لا فى شكل أحداث خارجية متسلسلة، وإنما فى شكل صراع ذهنى وشعورى ينضج ببطء فى داخل صابر الرحيمى. ويلاحظ أن الأحداث الخارجية التى تتخلل تيار الوعى لاتقوم إلا بدور الربط الضرورى، وهى أحداث روتينية فى حياة صابر الرحيمى، وحياة الناس حوله، وليست لها قيمة كبرى بهذا الاعتبار، وحتى الحوار بين كريمة وصابر الرحيمى، الذى يعطينا فى استمراره مزيداً من المعلومات عن تدبير الجريمة وطريقة تنفيذها، لا يعطينا التوتر الذى يمدنا به انسياب وعى صابر الرحيمى تمهيداً لهذا الحوار، أو تعليقا عليه. وحين يأتى يوم التنفيذ تتجمع الأجراس كلها لتدق فى رأس صابر الرحيمى، وتنبش مشاعره الظاهرة والباطنة نبشاً قاسياً، ويصطرع كل شىء من جديد فى بوتقة وعيه الصامت الصاخب، ويتعطل الإحساس بالزمن الخارجى، فلا نكاد نحسه إلا من خلال أشياء عرضية كرنين جرس التليفون. هنا ينضج الحدث فى ذهنه وفى شعوره نضجاً لايدع مجالا للتراجع، وتتجمع كل المعطيات المتاحة التى تنتمى إلى ماضيه وحاضره ومستقبله، تتجمع نابضة فى إيقاع واحد متجانس على الرغم من تباعد عناصره تباعداً يصل أحياناً حد التناقض :

«تذوق البيض واللبن والفاكهة وانظر جيداً إلى هؤلاء الناس فى الاستراحة فعما قريب ستختلف عنهم جد الاختلاف. وعندما يأتى الليل ستكتسب صفة دموية غريبة فتنضم إلى طائفة المجرمين. ها هو عم خليل أبو النجا يستقبل الصباح

---

(١٣) نفس المصدر ص ٨٣، ٨٥.

البارد، يده لا تكف عن الارتعاش، ولا يفكر فى الموت. سيقف عمرك عند العاشرة مساء، أنت لاتعلم ولكننى أعلم. فلا تشغل بالك بمتاعب الدقيقة التالية، تقبل نصيحة أخ يائس. ولعلى الآن أشارك الله فى بعض علمه، منذ قبلت أن أكون قاتلا - ورن جرس التليفون فضحك ضحكة سمعها الأقربون من حوله، أهو سيد سيد الرحيمى فى اللحظة الحاسمة ليغير المصير المحتوم! ورفع عم محمد الساوى السماعة ثم قال: لا.. لا يا حضرة». لا.. لا. وأنا أقول لا ياسيدى الرحيمى. أنت تنكر ابنك وابنك سينكرك، ليس فى حاجة إليك، سيبحث عن الحرية والكرامة والسلام عند غيرك. ها أنت تتثاءب ياعم خليل فحتا م تغلب اليوم الأبدى؟. لماذا تصر على جرى إلى مصير محتوم؟ ما معنى أن يتمتع بمالك سالب حياتك، وأن تسقط أمى بلا عقل، وأن يصمت أبى بلا رحمة، وأن تتعلق آمالى بإزهاق روح، خبرنى عن معنى ذلك كله. أسبوع مر ولا فكر إلا فى الجريمة. وكم كانت الأحلام مختلفة عندما تحرك القطار من محطة الإسكندرية. وهؤلاء الرجال ألم يرتكب أحدهم جريمة ! ثرثرة المال والحرب والحظ التى لاتنتهى، ونبوءات عن جرائم فى باطن الغيب، وغفلة تامة عن جريمة تدبر تحت أعينيهم»[١٤].

إن السخرية تبلغ حدا عالياً فى المواقف المتضادة التى يقيمها نجيب محفوظ داخل الحدث الفنى الممتد فى وعى صابر الرحيمى. ذلك التمزق الذى أشرت إليه فى نفس البطل، وذلك التضاد بين الهدف الأصلى للراحة، وهو توفير الحرية والكرامة والسلام، والنتيجة الفعلية التى توشك أن تنتهى إليها، وكذلك التضاد بين فرار البطل أصلا من حياة الإثم، ووقوعه الآن، على نحو مغرق، فى هذه الحياة. ثم ذلك التناقض الذى يبعث على السخرية المرة، والذى نجده فى بعض أمور قد تبدو على هامش الحدث ؛ لأن نجيب محفوظ يلقى بها إلقاء عفويا، وهى فى الواقع تكون عصباً من أعصابه الحساسة. مثال ذلك ما يمدنا به من معلومات ترد فى حوار خاطف بين كريمة وصابر الرحيمى عن الترتيبات النهائية لعملية القتل

(١٤) نفس المصدر ص ١٠١.

حـول القضـيب الذى أعد ليكون سـلاحـاً للجريمة، وأنه كـان فى الأصل «رجل كرسى ولادة أثرى»[١٥]. ترى ماذا يعنى هذا على وجه التحـديد؟ عبث الحياة الذى يجمع فى وسيلة واحدة بين المهد واللحد؛ إذ يجعل أحد حديها عاملا مساعداً على الحياة، والحد الآخر عاملا مساعـداً على الموت ؟ إن صح هذا التفسير فتلك قضية شغلت العقل البشرى والعاطفة البـشرية من قديم؛ فقد أرق أبا العلاء المعرى ذلك التناقض الذى يجمع بين المـهد واللحد فى منطقـة رؤية واحدة، وهال المتنبى ذلك السلاح ذو الحـدين البادى فـى ولوع الناس بتركـيب سنان لكل قناة. وها هى ذى نفس القضـية - أو قضيـة قريبة منها - تـعود فتؤرق نجيب محفوظ على طريقـته الخاصة، وفى مجـال قالبه الفنى الخاص، فيسلكهـا فى جسم الحدث الروائى على هذا النحو الذى لا يكاد يحس.

لقد وصل الحدث - عن طريق هذا الأسلوب الرئيسى الذى اسـتخدمه نجيب محـفوظ فى تطويـره وهو أسلوب تيار الوعى - درجـة عاليـة من النضج الفنى، وسـيبـقى منذ الآن، ولفتـرة طويلة، عند هذه الدرجـة العـالية. وإذ يقف صـابر الرحيمـى فى حجرة الضحـية، متربصاً لـتنفيذ الجريمة، والظلام يكتنفـه، يلح تيار الوعى من جديد إلحـاحاً شديداً، وتتشابك خـيوطه المعتادة، مـشكِّلة ذلك النسيج المتموج الحى، الذى يضطرب اضطراباً حـرا فيكشف عن دورات متنافرة متـجانسة فى ماضـيه وحاضره ؛ القـتل، وحب إلهام، والبحث عن المستـقبل، وآلام الأم، وجسـد كريمة. ولا ينسى نجيب مـحفوظ أن يذكرنا - فـى هذه المرحلة الفاصلة - بذلك اللحن المـميز المتـمثل فى المديح الرتيب الذى ينشـده الشحـاذ، ذلك اللحن الذى يقف علامـة خارجية مـتسلطة، توفر إحسـاساً بالعالم الخارجى، يشـبه ذلك الإحساس الذى وفره رنين جرس التليفون فى موقف آخر.

إن مـشـابه أخـرى بين صابر الـرحيـمى وأوديب تلـح علينا، وحين تنتـهى الأحداث على النحـو الذى انتهت عليه وتنتهى من أنفـسنا جوانبها المثيرة، ونعود

(١٥) نفس المصدر ص ١٠٥.

لنلقى نظرة على الموقف كله، لا نملك إلا أن نرى فى صابر الرحيمى - من بعض الزوايا - ذلك الشخص الذى يقع ضحية لظروف معينة تجعل منه أداة تنفيذ ساذجة فى يد جهة أخرى. ولن أذهب بعيداً لأحلل التشابه بين نبوءة العراف التى أشار محامى صابر الرحيمى إلى شىء قريب منها حين قال له: «ربما أشرت إليها فى مرافعتى باعتبارها أول جناية كتبت عليك قبل أن تولد» (١٦). كذلك لن أذهب بعيداً فى تحليل نشأة البطل، وإفساد أمه له بعزله عن الحياة، الأمر الذى ألح عليه نجيب محفوظ نفسه إلحاحاً شديداً. وحسبى أن أشير إلى الملابسات التى اكتنفت تنفيذ جريمة قتل عم أبو النجا، وكيف بدا أن جميع الأطراف المعنية، من كريمة إلى البوليس والنيابة، تعرف ماتريد ماعدا شخصاً واحداً هو صابر الرحيمى. لقد بدا ساذجاً، مندفعاً، يترك فى موقفه ثغرات لايمكن أن يتركها المجرمون الحقيقيون. وقد سبق أن قلت إن حواره مع كريمة حول جريمة القتل يشير إلى أنها أخطر الطرفين. والواقع أن جريمة القتل كانت معدة «فى رأسها الرشيق» - على حد تعبير نجيب محفوظ نفسه - والمسألة التى بقيت هى أنها استطاعت بمهارة دفع صابر الرحيمى إلى التنفيذ. وقد بدأت الثغرات فى موقفه بعد التنفيذ تتضح واحدة تلو الأخرى. من هذه الثغرات حادثة نسيان القفاز فى يده - وكان مفروضاً أن يتخلص منه فى النيل - وما تبع ذلك من مضاعفات تتصل بما جرى بينه وبين على سريقوس صبيحة اكتشاف الجريمة. وقد كان هذا موضع مساءلة فى التحقيق المحكم الذى أجراه نجيب محفوظ على لسان المحقق، الذى بدا فيه موقف صابر الرحيمى بعيداً عن التدبير المحكم. ومنها تلك المحاورة التى يتظاهر بأنه يجريها فى التليفون، وهو فى الواقع يتوجه بها إلى كريمة، وذلك حين زارت الفندق بعد عملية القتل. ولنستمع إلى تلك المحاورة التى تجرى من جانب واحد، ولننظر هل يمكن لقاتل مجرم أن يجازف بها، بعد تنفيذ جريمته، والجو عادة يكون مشحوناً بالمخاطر، ووعى القاتل لابد أن يخبره بأن كل كلمة أو حركة تخضع لمراقبة دقيقة:

---

(١٦) نفس المصدر ص ١٧٥.

- يجب أن تتصلى بى بأى وسيلة، بالتليفون على سبيل المثال.

حولت عينيها ولكن خيل إليه أنها فهمت لعبته وقال:

- أريد أن أعرف أشياء كثيرة، لاشك أنك تدركين موقفى تماماً، لابد من تفاهم بوسيلة ما، ولا تنسى أن نقودى تنفد بسرعة.

رمقته بنظرة سريعة محذرة فقال :

- إنى مدرك تماماً لجميع المصاعب ولكنك لن تعدمى حيلة ذكية » (١٧).

وثمة ثغرة أخطر جعلته يقع بسهولة شديدة في يد المسئولين، وذلك بعد أن وقع بهواه فى الفخ الذى نصبته له كريمة. إن تصرفه المندفع بعد المحاورة التى تمت بينه وبين محمد الساوى، والتى يبدو واضحاً منها أنها فخ مدبر، وبخاصة عندما يتطوع محمد الساوى فيمده بعنوان كريمة كاملا ومفصلا دون أن يستدعى الموقف ذلك؛ هذا التصرف المندفع الذى انتهى بقتله كريمة، ووقوعه فى يد البوليس، يؤكد تلك السذاجة التى تجرده من كثير من المعانى الخبيثة التى تحيط بالمجرمين، وتبقى الباب مفتوحاً أمامنا لنجد فى أنفسنا أسباباً للعطف عليه.

ولقد انتهت حياته، فيما يبدو، بالقبض عليه، وصدور حكم الإعدام، ومن ثم فإن الحدث الخارجى قد بلغ نهايته. ولكن ذلك لم يكشف الستار عن حقيقة بعض الأحداث، فقد بقى موقف كريمة لغزاً محيراً؛ هل خدعته فاستخدمته لحسابها لتعيش مع رجل آخر، أم كانت صادقة في دفعه إلى الجريمة بغية أن يخلو لهما الجو؟ وسيد سيد الرحيمى، الذى بدأ لغزاً ينتهى كذلك لغزاً. هذان هما السؤالان المعلقان اللذان يشغلان ذهن صابر الرحيمى، حتى بعد أن انتهى: «لكن أحداً لم يعرف إن كانت كريمة صادقة أم كاذبة، ولا إن كان الرحيمى موجوداً أم لا » (١٨).

وعندما تنتهى الأحداث الخارجية على هذا النحو يدفع نجيب محفوظ بالجو كله، وبشكل مفاجئ، إلى منطقة من التجريد الشديد. لقد فرغ من الجسم

(١٧) نفس المصدر ص ١٣٩.

(١٨) نفس المصدر، ص ١٧٣.

الرئيسى لهيكل الرواية، وكأنه الآن يتحلل فجأة من المنطق الروائى جملة ؛ إذ يلجأ إلى التلخيص التقريرى، أو الإخبار الشبيه بما يرد على لسان المبلغ على خشبة المسرح. ويبلغ التجريد مداه فى نهاية الرواية ؛ إذ يلوح كل أمل من الآمال التى ازدحمت بها مشاعر البطل، فى مراحل تطور الحدث المختلفة، بعيداً على نحو لم يكن عليه من قبل.

هل من الضرورى أن يطرح بعد ذلك السؤال الرامى إلى الكشف عن هدف نجيب محفوظ من رواية «الطريق»؟ وهل من المحتم أن تكون هناك غاية اجتماعية أو فكرية محددة يرمى إلى تبليغها للقارئ، ومن ثم يتعين على الناقد أن يكشف عنها فى قراءته؟ لقد سبق أن أشرت إشارة عابرة إلى التفسيرات التى يمكن أن تقدم لرحلة صابر الرحيمى. وكل عمل فنى يحمل - بداهة - أفكاراً خاصة يوصلها المؤلف من خلال قالب خاص، ولكننا ينبغى ألا ننسى أن بناء القالب نفسه على نحو فنى، قائم على استمرار صراع خاص، إنما هو معنى من المعانى، التى يصح أن تعتبر غاية كافية بذاتها. وغايتها الكبرى حينئذ هى تحسس بعض أنواع الإيقاع الخفية فى الحياة الإنسانية، بغية ضبطها، وجعلها مسموعة بوضوح.



الشحاذ

يمكن أن يقال عن رواية «الشحاذ» - إنها تهدف إلى تمحيص بعض القيم التى تشغل البيئة الوطنية التى يعيش فيها الكاتب، فى مرحلة حضارية معينة وبخاصة بيئة الطبقة المثقفة على نحو ما. وليس معنى هذا أنها رواية «ذهنية» - إن صح التعبير - تأخذ الفكرة المجردة فيها مكان الصدارة، وتزيح ما عداها من الخصائص الروائية إلى مراتب أخري؛ فالحق أن الأساليب الفنية متعددة فى الرواية، وهى تحتل اهتمام الكاتب على نحو ملحوظ، وإنما معناه أن الإطار العام الذى تعمل داخله هذه الأساليب الفنية إطار مرسوم بهدف واضح هو إلقاء الضوء على مجموعة معينة من الأفكار التى تشغل بشدة أذهان أبناء الوطن المكترثين.

والقيمة الكبرى التى يدور حولها الحدث كله، والتى تسيطر على كل عصب من أعصاب الرواية، هى البحث عن «أيديولوجية» خاصة، أو بعبارة أخرى عن معتقد يحفظ التوازن بين وجهى الحياة الداخلى والخارجى، معتقد يقى الإنسان مأساة الوقوع فى التناقض بين ما يريده حقيقة وما يفعله واقعاً، ويحقق له انسجام اتجاه الحركة النفسية مع اتجاه الحركة المادية. وهذا التناقض هو مأساة عمر الحمزاوى الذى بدأ شاعراً حالماً، ثم صار ثائراً متطرفاً، ثم انقلب إلى «برجوازى» راكد، ثم إلى مغامر طائش فى عالم العلاقات النسائية، ثم انتهى قابضاً على الهواء فى مرحلة تتردد بين عالم الحلم وعالم الواقع.

على أساس هذه القيمة الكبرى ينبنى الإطار العام للرواية، وفى داخل هذا تتجمع الأفكار الأساسية التى تعالج على شكل صراع ينشأ أحياناً فى نفس

الشخصية الرئيسية - شخصية عمر الحمزاوى - ويعبر عنه بأسلوب «تيار الوعى» أو «الصوت الداخلى الصامت»، أو «المنولوج الداخلى»، أو ما شئت، وأحياناً يقوم على شكل حوار بين الأقطاب المثقفين الثلاثة فى الرواية، عمر الحمزاوى، ومصطفى المنياوى، وعثمان خليل.

من هذه الأفكار الأساسية قضية العلم والفن، وهل ينبغى أن يكون الأول هو الإجابة الصحيحة الوحيدة للأسئلة العويصة التى تطرحها علينا الحياة فى فترتنا الحضارية تلك، أم أن الفن لا يزال له دور خطير يلعبه فى توفير إجابة عن هذه الأسئلة. لنقرأ الحوار التالى بين عمر الحمزاوى ومصطفى المنياوى، ولننظر ماذا يمكن أن يعطى بالنسبة لهذه القضية :

- يالك من مضحك.

- هى رسالتى فى الحياة، التسلية، والجمع تسليات، قديماً كان للفن معنى حتى أزعجه العلم من الطريق فأفقده كل معنى..

- أما أنا فقد نبذته دون تأثر بالعلم.

- إذن لماذا نبذته ؟

ماكر كالقيظ. وهذا الليل لا شخصية له. وضجيج الطريق ولا طرب. الماكر يسأل وهو يعلم.

- دعنى أسألك أنت عن السبب ؟

- قلت وقتذاك إنك تريد أن تعيش وأن تنجح...

- إذن لماذا طرحت السؤال ؟

ها هى نظرة اعتراف تقلق فى عينيه الذابلتين من رمد قديم.

- أنت نفسك لم تنبذه بسبب العلم وحده.

- زدنى علماً.

- عجزت عن أن تحتفظ له بمكانة محترمة على مستوى العلم !

فضحك مصطفى بصفاء مغسول بالويسكى وقال :

- لا تخلو حركة هروبية من فشل، ولكن صدقنى أن العلم لم يبق شيئاً للفن، ستجد فى العلم لذة الشعر ونشوة الدين وطموح الفلسفة، صدقنى أنه لم يبق للفن إلا التسلية، وسينتهى يوماً بأن يصير حلية نسائية مما يستغل فى شهر العسل.

- ما أجمل أن أسمع ذلك، انتقاماً من الفن لا حباً فى العلم.

اقرأ أى كتاب فى الفلك أو فى الطبيعة أو فى أى علم من العلوم، وتذكر ماتشاء من المسرحيات أو دواوين الشعر ثم اختبر بدقة إحساس الخجل الذى سيجتاحك..

ما أشبه هذا الشعور بما ينتابنى عندما أفكر فى القضايا والقانون - هذا الشعور المخجل لا يعانيه إلا الفنان المنبوذ من الزمن...» [1].

أول ما يحاول أن يتلمسه الإنسان فى مناقشة هذا الحوار هو تحديد المعانى الكامنة فيه، والأهداف التى توجه هذه المعانى؛ وذلك حتى يمكن التوصل إلى وجهة نظر نجيب محفوظ الفنية فى هذه القضية الخطيرة. ويبدو - ابتداء - أن محاولة التفريق بين العلم والفن - على هذا النحو الحاد الذى يجعل منهما قيمتين متقابلتين - مسألة ليس من السهل قبولها فى هذا العصر المعقد الذى نعيش فيه. ويمكن أن يقال إن الوضع الصحيح لهما أنهما قضيتان متكاملتان، وليسا قضيتين متقابلتين. والاحتمال المخيف الذى قد يتركه الانطباع الأول لقراءة هذا الحوار هو احتجاج نجيب محفوظ - الفنان - ضد الفن ؛ لأن قضية الفن إذا خسرت حتى رأى أصحابها فقد خسرت كل شىء. وإذا لم يكن الفنانون أنفسهم يدركون -

---

(١) الشحاذ، ص ٢٣، ٢٤.

إدراك العقـيدة المتمكنة النابعـة من العقل والقلب معـاً - الضرورة الحتمـية للدور الحضارى للفن، التى تتساوى مع الضرورة الحتمية للعلم وتتكامل معها، فإن النبع الخالد للحكمة يتهدده الجفاف، وإن وضع القلم أصبح حتماً لا محيد عنه.

لكننا ينبغى أن نعود بسـرعة فنقرأ الحوار من جديد قراءة هدفـها الإجابة عن السؤال التالى : أى نوع من الفن ذلك الذى يقصده نجـيب محفوظ حين يقول إن العلم لم يدع له مجالا ؟ هل هو الفن فى معناه الجـاد الخطير الذى يدركه حقاً من هم فى مستوى نجيب محفوظ - نظراً ومعاناة - والذى كان وراء النهضات، ووراء كل لحظة اختـراع علمى ؟ هل هو الفن الذى نعنيه ونتـحدث عنه على أنه ضمـير العصر الحى، وعـاصم العلم التجريبى من أن ينحرف انحرافاً مـدمراً ؟ إذا كان هو هذا فكيف يحس الإنسان بالخـجل حين يقارن بين كتاب فى الفلك أو الطبيـعة وما شـاء من المسرحـيـات أو دواوين الشـعر ؟ أم ياترى هو ذلك الـفن الذى اختـاره مصطفى المنياوى فى الرواية، وهو بيع «اللب والفشار». الذى يغرقنا صباح مساء؟ وإذن فكيف استـحق شرف التسـمية ؟ ومـا معنى طرح السـؤال، فى هذه الحالة، على الإطلاق ؟

حقاً إن السؤال بحـذافيره يصبح مسألة هينة إذا قصـد به حجم الفائدة المادية التى تعود من وراء الاشـتغال بالفن، إذا قـيس بحجم الفـائدة التى تعود من وراء الاشتغال بالعلم، وتصـبح القضية فى هذه الحالة حسـاباً للربح والخسارة، وليست معرفة مكـان الربح - حينئذ - محتاجـة إلى مجهود. وقد مرت إشـارة مباشرة فى الحوار إلى هذا الاحتمال :

- إذن لماذا نبذته ؟.

- . . . .

- دعنى أسألك أنت عن السبب.

- قلت وقتذاك إنك تريد أن تعيش وأن تنجح.

على أن هناك شـواهد فى الرواية تقف فى وجـه هذا الاحـتـمال، وتوجـه القضية وجهة أخرى، وجـهة توحى بأن معنى الفن فى الرواية أوسع بكثير وأعمق من أن ينحصر فى الفائدة المادية، وأحـد هذه الشواهد ذلك الحنين الصامت الثابت من جانب عمر الحمزاوى إلى تلك المرحلة التى كانت فيها نفسه عامرة بالفن. هذا الحنين الذى طفا فى تلقائية عندما اكتشف أن ابنتـه بثينة تقول الشعر، والذى تفجر عارماً فى الصحراء فى تلك التجربة الفريدة فى الاتصال بالكون ذات ليلة. إن هذا الحنين يظهر فى الحالات التى يرفض فيها عمر الحمزاوى مجرد ذكر الأيام التى كان فيهـا فناناً، ويتحاشى الخـوض فى الذكريات المتصلة بها ؛ فـماذا يعنى هذا الرفض سوى عمق الإحسـاس بالفن، وخوفه من أن يغلب على أمره فيتفـجر التيار الذى حبسه طويلا - لأغراض معينة - ويكتسح كل شيء ؟.

إن هناك اعترافاً قصيراً، مركزاً، تلقـائياً جاد به عمر الحمزاوى على بثينة فى حالة صفاء إنـسانى، وتعاطف أبوى شديدين. وقد يفتح هذا الاعـتراف باباً جديداً يوقفنا على سـبب انصرافه عن الفن غير السـبب المادى الذى ذكره، والذى يربطه بالعيـش والنجاح. وهذا الباب الجـديد نفسـه يعيـد لمعنى الفن المطروح فى الرواية ثقله، ويبعد به عن أن يكون مرادفاً لبيع «اللب والفشار» كما يعد به عن أن يكون قدره مرجوحاً فى حضرة العلم :

«- ولكنى أسألك عما أوقفك ؟

تداخلت شـفتاه فـى سخرية ولكـن سرعان مـا ارتفع إلى حال مـن الجدية الصادقة ودفعته رغبة صريحة إلى الاعتراف فقال :

- لم يسمع لغنائى أحد .

. . . .

وسألت بثينة.

- هل من الضرورى يا بابا أن يستمع لغنائنا أحد ؟

فداعب خصلة من شعرها الأسود وقال :

ما معنى أن ندعو سر الوجود من الصمت إلى الصمت ؟

ثم برقة وعطف.

- ألا تودين أن يسمع لغنائك الناس ؟

- طبعاً ولكننى سأستمر على أى حال...

- جميل، أنت أفضل من أبيك، هذا كل ما هنالك» (٢).

هكذا تأخذ القضية شكلاً جديداً بعيداً عن المقارنة بين العلم والفن. لقد توقف الفنان لأن أحداً لم يستمع لغنائه !. وهذه قضية جديدة مستقلة بذاتها، ومأساة تتكون على نحو مستمر فى داخل الفنان، وفى داخل المجتمع. وكم خرست أصوات كان من حقها على الناس أن تسمع. إن هذه القضية مرتبطة بحقائق نقدية هامة فى تاريخ الفن، وبتفصيلات مرهقة لا يتحملها المجال هنا. ولكن نجيب محفوظ يوجهها وجهة تستدعى قدراً من هذه التفصيلات النظرية. لماذا يصمت الفنان حين لا يستمع إليه الناس بدل أن يسمعهم - مثلا - ما يحبون أن يستمعوا إليه ؟ وبعبارة أخرى هل تجربة الفنان صدى أمين لتجربة الجمهور، ودوره ينحصر فى إبراز هذه التجربة فى إطار فنى، وإعطائها خصائصها الفنية الثابتة، أم أن تجربة رائدة، متنبئة، ترتاد المستقبل، وتكون طريقاً هادياً مرشداً ؟ هل الفنان تلميذ الجماعة أم معلمها ؟ أسئلة طرحت كثيراً فى تاريخ الفن. وقد تولى الدفاع عن تمرد الفنان، وامتيازه، ورسالته الهادية كل من ينتمى بالروح إلى الرومانتيكية، والنسبة الطاغية من الذين صمتوا، لأن المجتمع لم يفقه غناءهم، ومن ثم لم ينصت إليهم، كانت من هؤلاء. هذا، بينما تولت «الواقعية الاشتراكية» - وأنا أستعمل المصطلحات فى احتراس شديد، وسأحاول أن أحصر ذلك فى أضيق الحدود لأفرغ للقراءة المباشرة التى أعطى لها أكبر اهتمامى - أقول بينما تولت

(٢) نفس المصدر ص ٤٣، ٤٤.

«الواقعية الاشتراكية» الدفاع عـن وجهة النظرالمقابلة. وفى الرواية ما يعبر بوضوح عن وجهـة النظر الأخيرة هذه ؛ إذ يقف كل من مـصطفى المنياوى وعثـمان خليل نصيرين لفكرة الفنان ابن الجماهير وصداها الأمين، لا أستاذها ورائدها :

«. . . وقال مصطفى.

- المثابرة والصبر !.

وقال عثمان :

- اقذف بشعرك فى المعركة تظفر بآلاف المستمعين.

. . . .

وحتى مصطفى انحط يوماً على المقعـد الطويل مقوس الظهر كأنما أوغل فى الكبر وقال :

. . . .

- لا فائدة من تجاهل الجماهير» (٣).

على هذا النحو تأخذ القضية وضعـها الطبيعى الخطير. وليس من الضرورى بعـد ذلك أن يحاول الإنسـان التوصل إلى حكم قـاطع باتر لوجهـة النظر هذه أو تلك، وذلك لسـبب مهم، هو أن المسألـة أعقد بكثـير من أن يقـضى فيهـا بحكم حاسـم. والسبب فى ذلك يرجع جـزئيا إلى أن وجـهتى الـنظر هاتين - عند النظر المتمهل الخالى من التحمس لإحداهمـا أو للأخرى - تتداخل عناصرهما على نحو يصعب القـول معه بأنهـما قضـيتان مـتضادتان. ويتـرتب على هذا أن بسط هاتين القضيـتين وتوضيح جوانبهـما أكثر فائـدة بكثير من الانشغال بالحـكم لإحداهما. ولعل ذلك كـان بعض السبب فى أن نجـيب محـفوظ لم يصـدر حكماً قاطـعاً فى الرواية يجعلنا نضعـه فى جانب أنصار وجهة النظر هذه أو تلك؛ لقـد صمت عمر

(٣) نفس المصدر، ص ٤٣، ٤٥.

الحمزاوى - هذه حقيقة - وصمته قد يرجح كفة إحدى وجهتى النظر، ولكننا نلاحظ كذلك أن وجهة النظر الأخرى لم تحرز تقدماً كبيراً من الناحية العملية؛ فمصطفى المنياوى انصرف إلى «اللب والفشار» وعمر الحمزاوى نفسه حين صمت تحول إلى ناحية مختلفة تماماً عن كل ضروب الفن.

ولكن القضية العظمى فى الرواية، والتى تتناول القضية السابقة فى تضاعيفها، هى قضية الثائر وكيف يتحول إلى كم راكد تحت ضغط ظروف معينة. كان مشقفو الرواية الثلاثة ثواراً يحلمون بالمدينة الفاضلة، ويعملون بالفعل على قلب المجتمع رأساً على عقب. وقد انتهى عثمان خليل فى السجن، وتفتت الفن «نشارة وتراباً» بين يدى مصطفى المنياوى، فاستبدل به بيع «اللب والفشار» وتسلية الناس بنوع معين من الفن عن طريق الإذاعة والتليفزيون. أما عمر الحمزاوى فقد تحول إلى بركة راكدة كل عملها بناء العمارات، والاتفاق على القضايا، والأكل الدسم لحد المرض. ولندع عثمان خليل - ولو مؤقتا - فمرقفه ثابت نوعاً، والشخصية ذات الموقف الثابت فى العمل الروائى تختصر أبعادها الفنية إلى الحد الأدنى. وقد أعود فأشير إلى موقف هذه الشخصية بعد خروجها من السجن، ودفاعها عن موقفها الثابت هذا، ثم التحامها بالجيل الجديد المتمثل فى شخصية بثينة. ولندع - ولو مؤقتا أيضاً - موقف مصطفى المنياوى الذى تصالح مع نفسه بسرعة، واستطاع حل التناقض الذى نشأ لديه بالاهتداء إلى وسيلة سريعة لتسلية الجماهير. أما الموقف الذى يحتاج إلى وقفة متأنية فهو موقف عمر الحمزاوى - الشخصية الرئيسية فى الرواية - فهو موقف أعقد من أن يلخص فى كلمتين كما هو الشأن فى موقف زميليه.

ما السبب الذى يلتمسه عمر الحمزاوى لنفسه فى تخليه عن معتقده السياسى؟ إنه يحتج بأن الثورة قد قامت، وحققت الاشتراكية، ومن ثم لم يبق هناك مجال له فى الحوار الذى يجرى بينه وبين زميل قديم يعمل الآن طبيباً، قصده عمر الحمزاوى شاكياً من ركود لا يعرف له سبباً، ويلاحظ أن نجيب محفوظ يضع

على لسان الطبيب هنا ما كان يصح أن يضعه على لسان عمر الحمزاوى، وقد يهدف بذلك إلى تكبير الإحساس بانصراف عمر الحمزاوى عن الماضى وكراهيته حتى لمجرد ذكره؛ الأمر الذى يعترف به فى مرحلة متأخرة من نفس الحوار :

«-. . خبرنى أما زلت تذكر أيام السياسة والإضراب والمدينة الفاضلة ؟

- طبعاً، وقد ولت جميعاً، ولم يبق إلا سوء السمعة.

- ومع ذلك فقد تحقق حلم كبير، أعنى الدولة الاشتراكية.

-نعم[(٤)]».

هذه النغمة الهادئة من جانب عمر الحمزاوى، التى تبدو راغبة عن كل شىء يتعلق بالماضى، ترتفع قليلا حين يواجه عثمان خليل بعد خروجه من السجن، ويناقشه فى سبب تخليه عن المعتقد السياسى المشترك. فى هذه المرحلة يكون عمر الحمزاوى قد قطع شوطاً كبيراً فى الملل والتخبط، ولكنه يتبنى نفس المنطق :

«وضاق عثمان بصمته فسأله مستدرجاً :

- حدثنى عن أصحابنا.

- أوه. . . تفرقوا، لا أعرف منهم اليوم إلا مصطفى المنياوى. . .

- وماذا فعلتم ؟

ما أبغض حسابك العسير.

- الحق أن السنوات التى تلت القبض عليكم اتسمت بالعنف والإرهاب فلم يكن بد من أن نركن إلى الصمت، ثم انشغل كل بعمله، وتقدم بنا العمر على نحو ما ثم قامت الثورة وانهار العالم القديم.

. . . .

---

(٤) نفس المصدر، ص ١٤.

واستطرد عثمان بنبرة لم تخل من حق :

- من الحمق التعلق بماض مسلول مادام المستقبل ينهض راسخاً بصورة أقوى ملايين المرات من جبن الجبناء.

فقبض على أداة نجاة وسط العاصفة الهوجاء قائلا :

- على أى حال فقد تقوض العالم القديم المرذول وقامت ثورة حقيقية فتحقق حلم من أحلام. . .

انظر إلى وجهه كيف يتجهم. وتتجمع فيه عاصفة مربدة. وها أنت تتجرع هزيمة فى ميدان لم يعد يهمك فيه شيء. ألا يعلم بأننى لم يعد يهمنى شيء !

وقال عثمان بأسف.

- لو لم تسارعوا إلى الجحور لما فقدتم الميدان.

- لم تكن لدينا قوة ولا أتباع فى الشعب يعتد بهم، ولو وقعت المعجزة على أيدينا لهبت قارات للقضاء علينا. . .

- المؤسف أن المرضى لا يفكرون إلا فى المرض. . .

- هل ترى من العقل أن يتجاهلوه ؟.

- ليس العقل ولكنه الجنون، ألم تدرك بعد أن العالم مدين للجنون ؟ !

فقال ملاطفاً :

- على أى حال قد قامت الثورة وهى تشق طريقها بعقلية اشتراكية حقيقية.

. . . .

فابتسم عثمان وسأله.

- صارحنى يا عزيزى أما زلت مؤمناً كما كنت ؟

فتفكر عمر مليّا فوق حافة الهاوية ثم قال :

- كذلك كنت حتى قبل الثورة، فلما قامت الثورة اطمأن بالى ثم أخذت أفقد الاهتمام بالسياسة وأولى وجهة أخرى [٥]».

لن أقف طويلا عند بيان خطأ وجهة نظر عمر الحمزاوى هذه فأوضح أن قيام الثورة ليس مبرراً لموتها فى نفوس الثوار، لأن الثورة ليست عملا جامداً محدداً إذا قام به بعض أديت المهمة، وإلى الأبد، بالنسبة للجميع، وإنما هو عمل متجدد أبداً فى نفوس الناس، وهذا هو السبب الوحيد الذى يعطيها معناها. لن أقف طويلا عند هذا لأن من الواضح وضوح الشمس أن عمر الحمزاوى غير مقتنع بكلمة واحدة مما يقول. إنه يحس بأن نبع الثورة فى نفسه قد جف، هذه هى الحقيقة الواضحة، وكل الذى يقدمه بعد ذلك إنما هو مجرد تعلات وتبريرات. ولا تقف المسألة عند هذا الحد، بل لقد أصبح يحس أن موقفه «البرجوازى» الجديد يقف علامة على قيمة من القيم التى تحاربها الثورة المتجددة. وهذا الإحساس واضح فى حواره مع مصطفى المنياوى عن نفس الموضوع :

«ولكنى أتساءل (المتحدث هو مصطفى المنياوي) : ما دامت الدولة تحتضن المبادئ التقدمية وتطبقها أليس من الحكمة أن نهتم بأعمالنا الخاصة ؟

- كأن تبيع اللب والفشار وتتساءل عن معنى الوجود !

- أو أعشق لأبلغ نشوة اليقين !

- أو تسقط مريضاً بلا علة !» [٦].

لقد انتهى بوصفه ثائراً اشتراكيا، ولكن هل يستمر فى تحجره وبقائه آلة مستهلكة فى المجتمع ؟ إننا نلتقى به فى الرواية أول ما نلتقى قلقاً للحالة التى وصل إليها من الركود والعقم، ولكن هذا القلق أبعد ما يكون عن الإيجابية. إنه - باعترافه - حالة نفسية سلبية يخشى معها أن تكون مرضاً. وإذن فنحن أمام

---

(٥) نفس المصدر، ص ١٥٠، ١٥٢.

(٦) نفس المصدر، ص ١١

شخصية «برجوازية» بحكم الوضع الاجتماعي والمالي، راكدة بحسب الظاهر، ولكنها متحركة من الداخل في اتجاه غامض. وقد نلتمس السبب الغريب لهذا التغير في حالته مما قاله هو نفسه :

«من الصعب أن أحدد تاريخاً أو أن أقرر كيف بدأ التغير، لكنني أذكر أنني كنت مجتمعاً بأحد المتنازعين على أرض سليمان باشا، وقال الرجل : «أنا ممتن يا إكسلانس، أنت محيط بتفاصيل الموضوع بدرجة مذهلة حقيقة باسمك الكبير، وإن أملي في كسب القضية لعظيم» فقلت له : «وأنا كذلك» «فضحك بسرور بين وإذا بي أشعر بغيظ لا تفسير له، وقلت له : «تصور أن تكسب القضية اليوم وتملك الأرض ثم تستولي عليها الحكومة غداً» فهز رأسه في استهانة وقال: «المهم أن نكسب القضية، ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها» فسلمت بوجاهة منطقه ولكن ذهل رأسي بدوار مفاجيء واختفى كل شيء.. » [٧].

لكن سبب المشكلة الحقيقي، وهو مظهرها في الوقت نفسه، يكمن في أن عمر الحمزاوي، وقد انطفأ في نفسه ضوء الفن وضوء المعتقد، يعاني انهياراً داخليا مرده ذلك التناقض الفادح الذي يحس به بين أشواق النفس التي لا تحد، والواقع المصمت الذي يتجلى في الثروة، والعمل الروتيني، والأسرة. والنتيجة هي الملل الذي لا يعرف لنفسه بداية ولا نهاية ولا منبعاً ولا مصباً. وهو مخطئ، ولكنه معذور، حين يتصور أن العمل، أو الأسرة، أو «روتين» الحياة، هو مصدر هذا الملل، أو حين يتصور أنه ربما كان لهذا الملل سبب عضوي. وطبيبه مخطئ، ولكنه معذور، حين ينصح له بتغيير شامل أو إجازة طويلة. وهكذا لم ينتج التغيير الشامل الذي قام به، بتركه العمل» وانتقاله مع أسرته إلى الإسكندرية، «والرجيم» القاسي الذي أخذ نفسه به، نتيجته المرجوة. ونحن نحس أن المسألة أعمق من مجرد الملل «الروتيني» الذي يمكن أن يقضي عليه بتغيير هذا «الروتين»،

---

(٧) نفس المصدر، ص ٥٠، ٥١.

كمـا نحس أن عـمر الحمـزاوى يجـتار بداية النهـاية فحـسب فى طريق طويل من التخبط الشامل، والتغـيير الجذرى. وهناك موقفان يرسمهمـا نجيب محفوظ بعناية يساعـدان على تكبـير هذا الإحسـاس فى نفوسنا. وخـلاصة هذين الموقـفين إبراز عنصر «المعـقولية» فى مواقف لا «معـقولية» فيـها بمنطق الحياة العـادية التى تسمى بالحياة «السـوية». وقد جاء هذان الموقفـان فى الخطاب الذى كتبه عمـر الحمزاوى لصديقه مصطفى المنياوى من الإسكندرية. وأولهما يجرى على النحو التالى :

«الشخص الوحيد الذى أعجبنى حديثه رجل مجنون، يرفع يده بالتحية على طريقة الزعماء طوال الطريق. ويلقى خطبا عجيبة، وقد التقيت به فيما وراء شاطئ جليم بكيلو على الأقل فبادرنى :

- ألم أقل لك ؟

فأجبته باهتمام :

- فعلا. .

- ولكن مـا الفائدة ؟. . . ستمـتلىء المدينة غداً بسـمك موسى ولـن تجد موضعاً لقدم.

- على البلدية أن. . .

لكنه قاطعنى بحدة :

- لن تفعل البلدية شيئاً، سوف ترحب به تشجـيعاً للسياحة، وسوف يتكاثر بصورة مـذهلة حتـى يضطر السكان الأصليون للهـجرة فـيمـتلىء الطريق الزراعى بطوابير المهاجرين، وبرغم ذلك كله سيواصل ثمن السمك الصعود. . .

وتمنيت أن أصل إلى رأسـه أيضـاً. لغـته لا تقل عـن لغة العلـماء الأفـذاذ أصحاب المعـادلات، وما أضيعنا نحن بين الاثنين، نحن الذين نعيش فى السـماجة المجسمة، لانعرف لذة الجنون ولا أعاجيب المعادلات [٨]».

---

(٨) نفس المصدر، ٢٩، ٣٠.

مـا الذى يعنيه هذا الكلام الرمـزى الذى يقف على حـافة «اللامـعقـول»؛ والذى يرى فيه عمر الحمزاوى قوة مـعقولة تعادل المنطق العالى للعلماء؟ قد تكون له دلالات مـعينة قـصدهـا نجيب مـحفـوظ، وهدف من ورائهـا لما يشاء من نقـد اجـتـماعى أو غـيـره، ولكن الدلالة الأهم من ذلك كـله فى نظرى - وهى دلالة ترتبط بالتطور الداخلى لشخصيـة عمر الحمزاوى - تكمن فى ذلك النوع من رؤية منطق معقول فى كلام صادر عن شخصية ليس الشأن فيها أن تتكلم كلاماً معقولا. وفى ذلك إشـارة إلى أن عمـر الحـمزاوى قـد بدأ رحلة جـادة وخطيرة فى عـالم النفس، يبعد فيها تدريجيـاً عن منطق المجتمع العادى الذى لاينفك يهدف إلى عقد مـصالحـة بين قيم فى الخـارج قد تتناقض تنـاقضـاً شديداً مع بعض قـيم النفس، ويبحث عن نوع خـاص من المنطق الذى يهدف إلى إحداث التـوازن الضرورى بين عالمى الإنسـان الداخلى والخارجى، وذلك مـهما كـان فى هذا المنطق من مخـالفة لمواضعات المنطق الاجتماعى.

أما الموقـف الثـانى فتمـثله محـاورة بين عاشـقـين سمعـها عمـر الحـمزاوى عفواً.

«- عزيزتى نحن منحدرون إلى خطر مؤكد...

فقالت المرأة :

- هذا يعنى أنك لا تحبنى.

- لكنك تعلمين تماماً أننى أحبك.

- إذا تكلمت بعقل فهذا يعنى أنك لم تعد تحبنى.

- ألا ترين أننى مسئول وأننى جاوزت الشباب ؟.

- قل إنك لم تعد تحبنى...

- سوف نهلك معا ونخرب بيتنا...

- ألا تكف عن المواعظ ؟.

- لك زوجك وبنتك ولى زوجتى وأبنائى. . .

- ألم أقل إنك لم تعد تحبنى ؟

- ولكنى أحبك.

- إذن فلا تذكرنى بغير الحب [٩]».

إن منطق الحب الذى تتبناه المرأة هنا يقف على النقيض من المنطق الصحيح من وجهة نظر المجتمع، والإحساس بالخطر الاجتماعى من جانب الرجل يعنى نهاية الحب فى نفسه من جانبها، ومجرد الحديث النابع من العقل - حسب التقاليد الاجتماعية بالطبع - من ناحيته يعنى نهاية الحب فى نفسه من ناحيتها، والمنطق الاجتماعى الذى يستخدمه يعنى فى نظرها مجرد مواعظ جوفاء، إذ إن المنطق الوحيد الذى ينبغى أن يسود فى نظرها هو ما تسميه منطق الحب، وهو منطق يقف على النقيض من منطق المجتمع العادى كما قلت.

لقد عاد عمر الحمزاوى من رحلته الاستشفائية غير بارئ - هذا إن لم يكن قد عاد أكثر سقماً - وقد تصور بعد عودته أن مزيداً من التغيير هو الإجابة المطلوبة عن مشكلته. أما العمل فقد أهمله من زمن، وتراكمت القضايا المؤجلة فى مكتبه، وإذن لم يبق سوى الجو الأسرى هدفاً للتغيير. ولقد أصاب الملل جوهر علاقته بزوجه فيما أصاب، وكان ذلك أثناء إقامته فى الإسكندرية :

«واستيقظ مبكراً بعد نوم ساعات معدودات. وطرق أذنيه صخب الأمواج العاصف فى سكون الصباح المعتم. وزينب مستغرقة فى النوم، مكتظة بالنوم والشبع تنفرح شفتاها عن شخير خفيف متواصل، مشعثة الشعر. وأنت متضايق

(٩) نفس المصدر، ص ٣١.

كـأنما كتب علـيك أن تناطح نفسـك. وهذا يعنى أنى لم أعـد أحبك. بعـد الحب القديم والعشرة الطويلة والذكريات المليـئة بالوفاء لم أعد أحبك. لم تبق ذرة حب واحدة. ليكن عرضاً يزول بزوال المرض ولكنى الآن لا أحبك [١٠]».

إنه يتطلـع الآن إلى التـغيير فى مـجال العـاطفة والجنس. وقـد استـقرت مغامراته الليليـة مؤقتاً عند وردة التى التقطها من أحـد المـلاهى. ونجيب محفوظ يصور وردة تـصويراً غايـة فى النبـل، حتى لكأننا أمـــام نموذج إنسـانى يخـلو من العيب؛ فـهى تحبـه، وتصـرح له أنــه أول حـب لهـا، وهى تغـضـب صـاحب العـمل من أجـله، رافـضة أن تخرج بصـحبة أى رجل آخر، ويحـدث ذلك حتى فى المراحل المتقدمة جـداً من علاقتـهما. وهى مثقفة، و«بنت ناس»، وكل شىء. وهى تشفق حـتى على «ميزانيـته»، وتهـتم حتى بأسرته !! وقـد هجرت عـملها أخيراً، وأقـام هو لها عشاً فهجر أسـرته كليـة، وتبدت هى فى نبلـها البالغ (وهو أمر يجـيد تصويره نجيب محفوظ الـذى اشتهر بتـعاطفه الشـديد مع مثيـلاتها من ضحايا المجتمع).

انظر كيف يصورها فى عشها الجديد :

« ليس كـمثـل وردة فى حـبـها أحـد . هى مغرمـة برجلها لحـد الجنون ، مغرمة بعشها لحد العبادة . وهى متفـرغة لحبها ، تقوم بجميع واجباتها بلا معـين. وكان عـمر ينظر إلى الجـدران والأثاث واللوحات ، ويشم الورد فـى الأصيـص، ويستـمـع إلى أنغـام الحـجـرة الشرقـيـة ، ثم يقـول إنـه آدم فى الجنة . وهى لا تطـالبه بـشــىء، وربما دفعها دفـعاً لابتيـاع ما يلـزمهـا من ثياب وحـوائج . وزاد وزنها فعالجته بالمشى وبشىء من الرجـيم وحرصت ما استطاعت على ألا يفرط فى طعام أو شراب . وشـعر تماماً بأنها تذوب فى شخـصه وتتفانى فى حـبه وتتعلق به كأمل أخير [١١] » .

(١٠) نفس المصدر ص ٥٣. (١١) نفس المصدر ص ١١٣ .

لا أريد أن أناقش موقف نجيب محفوظ عموماً من هذه النماذج البشرية - ولا أريد أن يفهم من كلامى هذا أننى أختلف أو أتفق معه بالضرورة - كما أننى لا أريد أن أناقش مدى التشابه الذى يمكن أن يتم فى ذهن القارئ بين هذه الصورة التى رسمها لوردة، والصورة القائمة لها ولمثيلاتها فى الذهن، والمستمدة من واقع الحياة. إنما أريد أن أستمر فيما هو أهم من كل ذلك فى نظرى، وهو إلقاء الضوء على التطور الداخلى لشخصية عمر الحمزاوى. لقد تصور عمر الحمزاوى أن تجربته مع وردة هى التجربة الشافية، ولكن هذه التجربة انهارت، وانهارت فى الواقع بأسرع مما نتوقع، وبأسرع مما تضمن لها عناصرها العاطفية والمادية التى رسمها لها نجيب محفوظ. والسبب فى انهيارها - بالطبع - هو الانهيار الداخلى وفقدان التوازن اللذان أحدثا صدعاً عميقاً فى نفس عمر الحمزاوى، وهذا يعنى ببساطة أن الجنس والألفة البشرية التى قد تصل إلى حد التعلق، ليسا عنصرين كافيين لشفاء دائه. أما من حيث الظاهر فقد انهارات هذه التجربة لأوهى الأسباب، بل إنها انهارت دون سبب على الإطلاق. لقد انتهت وردة من نفسه - هكذا - وعاود التقاط الفتيات على نحو يكاد يكون عشوائيا من الملاهى الليلية. وقد جاء آخر موقف بينه وبينها مشوباً بتلقائية شديدة، يحس معها الإنسان أن الثمرة الجافة الميتة قد آن أوانها لكى تسقط من تلقاء نفسها :

« وجلست وردة فى الفراش وهى تقول :

- أنا ذاهبة. . .

فقال برقة :

- إنى مسئول عنك.

- لا أريد شيئاً. . .

وعادت تقول فى صمت

- من المحزن أنى أحببتك بصدق.

فقال بملل :

- ولكنك لا تصبرين على.

فقالت بلهجة قاطعة :

- نفد الصبر.

وعافتها نفسه فلم يعقب » (١٢).

لقد عافتها نفسه، لا لأنها انتشت بأخرى، فوردة حقيقة « أول ياسمينة » فى حديقة نفسه الكئيبة، «صغيرة جداً، ولكن رائحتها قوية (١٣) » - على حد تعبير مزدوج المعنى لبثينة ابنته هللت به مشيرة إلى ياسمينة فى حديقتها حين كانت علاقته هو بوردة فى مرحلة التفتح الأول. إن علاقته بوردة - من بين الأخريات - علاقة متميزة؛ فنحن نجده يقترح عليها مثلا بناء عش لهما قائلا: «إنى سعيد بتجهيز عشنا فإن الهرم لن يصلح للشتاء (١٤)» بينما يرفض فيما بعد طلباً مشابها لمارجريت التى تحن إلى مأوى. ولكن نفسه قد أتخمت بهذه المغامرات كما أتخمت من قبل بالدسم والمال. وقد تحول جو هذه المغامرات، وأعلن إفلاسها، حين شابها إحساس آخر، اعترت معه عمر الحمزاوى، وهو يضم راقصة تدعى منى، رغبة أرعشته فى قتلها، «وتخيل أنه يشق صدرها بسكين فيعثر فى داخله عما يبحث عنه(١٥)».

إن كل النتيجة التى قدمتها له المغامرات الجنسية - المشوبة بعاطفة أحياناً - هى فترة حركة مؤقتة فى الركود الشامل المستحكم، تماماً كما قدمت له فترة التغيير فى روتين الحياة التى قضاها فى الإسكندرية. وإلى جانب هذه الانتعاشات المؤقتة كانت هناك انتعاشات أخرى أبلغ تأثيراً، لكنها لم تستمر، ولم تكن كافية للوصول

---

(١٢) نفس المصدر، ١٢٦، ١٢٧.

(١٣) نفس المصدر، ص ٨٤.

(١٤) نفس المصدر، ٨٥.

(١٥) نفس المصدر، ص ١٢٦.

إلى جذور المشكلة؛ فقد اعتراه انتعاش مؤقت عندما علم أن ابنته بثينة شاعرة، وعندما ناقشها فى ذلك. لقد أغرته هى بالعودة إلى الشعر، فدبت فى النفس حركة، ولكنها كانت على حد تعبيره - «مجرد حركة طارئة ثم ما لبثت أن تجمدت[١٦]». كذلك واجه حالة انتعاش مؤقت ذات ليلة وهو فى السينما؛ إذ شاهد وجهاً جميلا. لكن الانتعاش الأكبر وافاه فى تلك الليلة التى تسبق مباشرة اليوم الذى أنجبت فيه زوجه «ولى العهد»، وهذا التوقيت لا يخلو من مغنى. فى تلك الليلة انفرد مع الطبيعة فى صحراء الهرم فتغلغل فى أسرارها على نحو مباشر، وامتلأت نفسه بشعور لا عهد له به من قبل، وفتح له بذلك باب جديد لم يسبق له أن استشرفه من قبل فى أزمته كلها. والصفحة التى يصور فيها نجيب محفوظ وقفة عمر الحمزاوى أمام الكون صفحة جليلة، تقدم بطريقة مشرقة حية جو هؤلاء الذين يتصارعون مع النفس، ومع الطبيعة، محاولين الوصول إلى بعض أسرارها الخفية، إن لم يصلوا إلى سرها الأكبر. إنها بالنسبة للشخصية الروائية صفحة من الفيض الداخلى، تتعاون عليه معطيات النفس مع معطيات اللحظة الزمنية والمكانية التى تعيشها هذه الشخصية. وهى بالنسبة للكاتب لحظة من الفيض الفنى الذى ينساب على الذهن، وعلى النفس، وعلى القلم. وأحس - ولست أدرى ! - أن كتابتها لابد أن تكون قد تمت فى لحظة واحدة مكثفة يصل فيها الإحساس بالكلمة إلى أقصى حالات عمقه، بينما يختصر الإحساس بالعالم الخارجى إلى الحد الأدنى، ثم ما يشعر الكاتب إلا والصفحة مكتوبة أمامه.

وليس هذا النوع من الكتابة عملا من أعمال السحر، كما أنه ليس سرفاً عاطفياً، ولكنه منطق الإبداع الفنى الذى يجود بلا حدود على الذين يحاولون فى سبيله فيخلصون المحاولة :

«ثم أوقف السيارة فى جانب من الطريق المقفر وغادرها إلى ظلمة شاملة. ظلمة غريبة كثيفة بلا ضوء إنسانى واحدا لا يذكر أنه رأى منظراً مثل هذا من

(١٦) نفس المصدر، ص ٦٢.

قبل، فقد اختفت الأرض والفراغ ووقف هو مفقوداً تماماً فى السواد، ورفع رأسه قبل أن تألف عيناه الظلام فرأى فى القبة الهائلة آلاف النجوم عناقيد وأشكالا ووحداناً. وهب الهواء جافاً لطيفاً منعشاً موحدا بين أجزاء الكون. وبعدد رمال الصحراء التى أخفاها الظلام انكتمت همسات أجيال وأجيال من الآلام والآمال والأسئلة الضائعة. وقال شىء إنه لا ألم بلا سبب وإن اللحظة الفاتنة الخاطفة يمكن أن تمتد فى مكان ما إلى الأبد. وقد يتغير كل شىء إذا نطق الصمت وها أنا أضرع إلى الصمت أن ينطق وإلى حبة الرمل أن تطلق قواها الكامنة وأن تحررنى من قضبان عجزى المرهق. وما يمنعنى من الصراخ إلا انعدام ما يرجع الصدى. وأسند جسمه إلى السيارة ونظر نحو الأفق. وأطال وأمعن النظر. وثمة تغير جذب البصر. رق الظلام وانبثت فيه شفافية. وتكون خط فى بطء شديد ومضى ينضح بلون وضىء عجيب. كسر أو عبير ثم توكد فانبعثت دفقات من البهجة والضياء والنعسان. وفجأة رقص القلب بفرحة ثملة. واجتاح السرور مخاوفه وأحزانه. وشد البصر إلى أفراح الضياء يكاد يتنزع من محاجره. وارتفع رأسه بقوة تبشر بأنه لن ينثنى وشملته سعادة غامرة جنونية آسرة وطرب رقصت له الكائنات فى أربعة أركان المعمورة. وكل جارحة رنمت وكل حاسة سكرت واندفنت الشكوك والمخاوف والمتاعب. وأظله يقين عجيب ذو ثقل يقطر منه السلام والطمأنينة. وملأته ثقة لا عهد له بها وعدته بتحقيق أى شىء يريد. ولكنه ارتفع فوق أى رغبة وترامت الدنيا تحت قدميه حفنة من تراب. لاشىء. لا أسأل صحة ولا سلاماً ولا أماناً ولا عمرا. ولتأت النهاية فى هذه اللحظة فهى أمنية الأمانى » (١٧).

لاشك أن هذه التجربة مع الكون هى التى حسمت علاقته بعالم الواقع العادى، وجعلته - فى المستقبل - يتخلص منه تخلصاً كاملا. ولا يعكر على هذا الاستنتاج عودته بعد ذلك إلى جو الأسرة ؛ فهو عمل آلى لا روح فيه، وقدثبت أن هذه العودة لا تعنى تغيرا بالنسبة للطريق السادر فيه على الإطلاق.

(١٧) نفس المصدر ص ١٣٣، ١٣٤.

لقد تقطعت تماماً الوشائج التى تربطه بالعالم العادى ومواضعاته. وقد حاول منذ أن جادت عليه الصحراء بما جادت أن يستعيد تلك اللحظات، ولكنه لم ينجح. وبالرغم من ذلك فإن الطريق قد تحدد أمامه، على كل حال، منذ تلك الليلة، ولم يعد العالم العادى بحال هو المكان الملائم له. لذلك صمم على الـمُضى. لكن إلى أين يمضى؟ إلى تحقـيق عالم الفيض الذى رأى منه لحظة فى الصـحراء ؟. وكيف يتحقق ذلك؟ هنا تختلط كل المعالم، ويتبـخر الحدث فى نهاية الرواية تبخرا يختلط فيه الحلم بالواقع، ومعالم العالم الجديد بمعالم العالم القديم. أطياف مختلطة تبدو تارة على أنها حلم، وتبدو تارة على أنها واقع. تبـدو تارة خالية من المعنى، وتبدو تارة مليئـة بالمعنى، مؤكـدة فى كل حالة إخفـاق الفرد الذريع فى إحـداث التوازن المطلوب بين نفسه والعالم. لقد اختفى عـمر الحمزاوى من العالم، ولكن اختفاءه هذا لم يؤثر على اسـتمرار العـالم؛ فسرعـان ما أخذ مـوقعه شـخص جديد، هو عثمان خليل الخارج من السجن؛ فاحتل مكتبه فى المحاماة، وعقد تجاوباً مع بثينة. لقد كان عثـمان خليل رمزاً لفكرة تقدمية فى الماضى، فهـل يرمز تجاوبه مع بثينة، وزواجـه منها ذلك الزواج - الذى يأتى لعـمر الحـمـزاوى على شكل تخليط بين الحلم والواقع فى نهاية الرواية - إلى صـلاحية امتـداد معتقده فـى الجيل الجديد؟ وهل ترمز المطاردة التى يتعرض لهـا إلى مزيد من المتاعب التى تنتظر أفكاره قبل أن تقبل؟ احتمالات يديرها الإنسان فى ذهنه طويلا قبل أن يطمئن إلى جواب. ولعله ليس من الخير للعـمل الفنى ذى الآفاق الرحبة أن يبحث فيـه بإلحاح عن مثل هذا الجواب.

لقد فـشل عمر الحـمزاوى على المستـوى العملى، هذا صحـيح، وقد بسّط مصطفى المنياوى طبيـعة مشكلته فوصفها بـأنها حنين جارف إلى الماضى الفنى، أما عثمان خليل فقد حللها على مسـتوى مذهبى بحت. وقد بدا نجيب محفوظ ماهراً فى جعل مجموعة من القيم تحتك؛ القلب، والفن، والمذهب، محتجا لكل ناحية وعليهـا، فمن ناحـية انتهى كل مـن عمر الحـمزاوى، ومصطفى المـنياوى، وبقى

عثمان خليل يوحى بالإصرار والاستمرار، ومن ناحية أخرى غمز نجيب محفوظ المذهب غمزا رمزيا خفيا فى أكثر من موضع، وبخاصة عند ما علق على الصورة المعلقة فى حجرة الطبيب - والتى يدل وصفها على معالم من المذهب - بقوله؛ «رغم أنها صورة زينة رخيصة القيمة ولا وزن لها إلا لإطارها المذهب المزخرف بتهاويل بارزة [١٨]».

إن الأسلوب الفنى المستخدم فى رواية «الشحاذ» أسلوب قريب الشبه من الأسلوب المستخدم فى روايات أخرى من روايات تلك المرحلة من إنتاج نجيب محفوظ، مثل «اللص والكلاب»، و «السمان والخريف»، و «الطريق». وهو أسلوب البطل الفرد، الذى تتجمع الشخصيات الباقية فى العمل حوله، تنبع منه، وترتد إليه. وأقول إن الإسلوب هنا قريب الشبه من الأسلوب هناك، ولا أقول إنه نفس الأسلوب، لأن أسلوب البطل الفرد هذا أوضح بكثير فى الروايات التى أشرت إليها منه فى هذه الرواية. هناك تقف الشخصية المحورية كالهرم الشامخ، ويهيم ما عداها من الشخصيات على سطحها، يتحرك فى مدارها، ويتحرك لصالحها ولتكبير خصائصها، وكذلك تتجمع الأحداث كلها لتضاعف الإحساس بالشخصية الرئيسية، وبالقيمة التى تمثلها. أما هنا فى «الشحاذ » فقد أخذت الفكرة مكاناً ملحوظاً فى تطور العمل، وأخذته لحسابها الخاص على نحو أكبر بكثير مما كان عليه الحال فى الروايات الأخرى. كذلك وقفت بعض الشخصيات هنا - فى بعض المواقف - فى نفس المستوى الذهنى والشعورى الذى تقف فيه الشخصية الرئيسية، على نحو نحس معه أن هذه الشخصيات - التى يفترض فيها أنها شخصيات ثانوية - تناطح الشخصية الرئيسية، وتحاول أن تطغى عليها فى بعض الأحيان، على أن ذلك لا يمنع من انتماء رواية «الشحاذ» إلى روايات هذه المرحلة من فن نجيب محفوظ، مرحلة رواية البطل الفرد؛ وذلك لما هو واضح من أن شخصية عمر الحمزاوى تحتل مكاناً مركزيا فيها، وتشكل فيها عصباً رئيسياً، تنجذب

(١٨) نفس المصدر ص ٥ .

إليه عموماً الشخصيات والأحداث، وتدور كلها حول القيمة التى تمثلها هذه الشخصية.

على أن هناك ناحية أخرى مهمة تقترب بأسلوب رواية «الشحاذ» من أسلوب تلك الروايات وهى الاعتماد الكبير على الحقيقة المصورة من داخل الشخصية، بدل الاعتماد، فى الرواية التقليدية مثلا، على الحقيقة المصورة بأبعادها الخارجية المعروفة. والأسلوب المستخدم هنا - وهو أسلوب حديث النفس أو تيار الوعى - أسلوب مخفف، إذا قيس باستخدامه فى الروايات التى ذكرتها، ولكنه على كل حال يؤدى نفس المهمة التى يؤديها هناك. وهذه المهمة هى تجميع خيوط الحدث بحيث تكون انطباعاً واحداً متكاملا، لا يخضع بالضرورة للتسلسل الزمنى أو المنطق الخارجى، وإنما يخضع لمنطق الأشياء كما نجدها مطبوعة فى أذهاننا، وكائنة فى مشاعرنا. ونحن نلاحظ أن نجيب محفوظ يدخر هذا الأسلوب هنا للمواقف الحاسمة التى تشكل معالم على الطريق فى تطور كل من الحدث والشخصية وتحتل منعرجاته، لا أجزاءه المستوية المتشابهة. وأخطر موقف فى الرواية يستخدم فيه هذا الأسلوب هو موقف التحول النفسى عند عمر الحمزاوى، وهذا التحول يعمل على نحو متعدد الجوانب، ولكن هذه الجوانب يتضح فيها جميعاً التضاد الكبير بين موقفه فى الحاضر وموقفه فى الماضى، سواء أكان هذا التضاد متصلا بمعتقده أم بعواطفه. وهذا التقابل فى الموقف - الذى تلتقى عنده مشاعر مجمعة بأسلوب تيار الوعى من خيوط تنتمى إلى أنسجة متباينة فى الماضى والحاضر والمستقبل - من شأنه أن يسلط الضوء بشدة على مواطن التصدع الخطير فى هذا الجانب الروحى من الشخصية، هذا التصدع الذى يمضى عميقاً حتى يؤدى إلى الانفصام الكامل الذى نراه فى الفصول الأخيرة من الرواية ابتداء من الفصل الثامن عشر.

وأحد هذه الجوانب قضية الفن الراقد فى أعماقه، والذى تجرى حياته الحاضرة على نحو متناقض معه تماماً. لكنه كالجرح الذى ينفجر حين ينكأ على نحو تجتمع فيه معطيات الماضى والحاضر والمستقبل فى مشهد واحد. وعلى هذا النحو

يتفجـر تيار الوعى معانقاً الماضى، ومكتـنفاً الحاضر، فى محاورتـه مع ابنته بثينة، وقد عرفت أنه كان يقول الشعر، وعرف أنها تقوله. والجزء الفعلى الذى يدور بين الاثنين من المحاورة مقتضب عادى، ولكن القسم الأهم والأعظم من هذه المحاورة هو الحـديث الداخلى الذى يدور فى نفســه، ضاربا بجـذوره فى الماضى. وبهـذا الأسلوب الذى يراوح فيه نجيب محفـوظ بين الحوار العادى الذى يتصل بالحاضر، ويطور حدثاً، وتيار الوعى، الذى يـصل بين هذا الحدث وجذوره فى الماضى أولا بأول تكتمل لـنا صورة الموقف الحاضـر « وخلفياته » فـى صورة واحدة مـتداخلة العناصر :

« - ولكنك تستطيع أن تعود إلى الشعر إذا أردت..

- الموهبة ماتت إلى الأبد.

- لا أصدق، إنك فى نظرى دائماً شاعر.

مـا للشـعر وهذا الطـول والعرض، والتـفكيـر الدائب فى القـضـايا، وبناء العمارات والطعام الدسم لحد المرض ؟!

وحتى مصطفى انحط يوماً على المقعـد الطويل مقوس الظهر كأنما أوغل فى الكبر وقال :

- ما أضيع الجهد.

وقلت له بانزعاج.

- ولكن الطليعة ترحب بمسرحياتك، وهى فن جيد حقاً.

فلوح بيده بازدراء وقال :

- على أن أعيد النظر فى حياتى كما فعلت أنت.

- طالما نصحت بالمثابرة والصبر.

فبصق ضحكة خشنة وقال :

- لا فائدة من تجاهل الجماهير !

- أتريد أن تبدأ من جديد محامياً ؟

- مات القانون قبل الفن، الحق أن مفهوم الفن قد تغير ونحن لا ندرى، عهد الفن قد مضى وانقضى، وفى عصرنا هو التسلية والتهريج، هذا هوالفن الممكن فى زمن العلم، ويجب أن نتخلى للعلم عن جميع الميادين عدا السيرك.

- الحقيقة أننا نتحطم واحداً بعد آخر.

- بل قل إننا بلغنا سن الرشد، انظر إلى نجاحك فى الحياة على سبيل المثال، وفى رأيى أن الترفيه غاية جليلة لمتعبى القرن العشرين، وما نظن أنه الفن الحقيقى ليس إلا الضوء القادم من نجم مات منذ ملايين السنين، فعلينا أن نبلغ سن الرشد وأن نولى المهرجين ما يستحقون من احترام !

- يخيل إلى أن التفلسف قد قضى على الفن !

- بل قضى العلم على الفلسفة والفن، فإلى مسرات التسلية بلا تحفظ، ببراءة الأطفال وذكاء الرجال، إلى القصص الخفيفة والضحكات المجلجلة والصور الغريبة، ولنتنازل نهائياً عن غرور الكبرياء وعرش العلماء ولنقنع بالاسم المحبوب والمال الوفير.

سرنى ذلك رغم الحزن والأسف. مارست بتألم حقيقى العواطف المتضاربة. وفكرت بذهول فيمن ازدرده السجن. الأصلع المحبوب يهبك بلسم العزاء لفشلك. وتفوقاً غير متوقع. من غد سوف يطمح إلى القوة التى تمتلكها ولكن بوسيلة أتفه. كما انقلب المتطلع إلى سر الوجود إلى محام ثرى غارق فى المواد الدهنية.

- إن يكن العلم كما تتصور فما نحن إلا طفيليون على هامش الحياة.

- نحن رجال ناجحون ذوو سر دفين من الحزن المكبوت وليس من الحكمة أن ننكأ الجروح.

- لكننا ننتمى فى الواقع إلى فن قديم بال.

- بالله لا تنكأ الجروح.

- العلماء أقوياء بالحقيقة ونحن قوتنا مستمدة من المال الذى يفقد شرعيته يوماً بعد يوم.

- لذلك أقول لك إن الموت يمثل أملا حقيقياً فى حياة الإنسان.

ونظر إلى عينيها الخضراوين برقة وقال :

- بثينة، هل أطمع أن تعدينى بألا تفرطى فى دراستك العلمية ؟

- أظن ذلك ولو أن الشعر سيظل أجمل ما فى حياتى.

- ليكن، لن أجادلك فى ذلك، ويمكن أن تكونى شاعرة وفى ذات الوقت مهندسة مثلا.

- يبدو أنك مشغول بمستقبلى.

- طبعاً لا أحب أن تنتبهى يوماً فتجدى نفسك فى العصر الحجرى على حين يعيش من حولك فى عصر العلم.

- لكن الشعر. . .

فقاطعها :

-لن أجادلك يا عزيزتى، صديقى مصطفى يجد فى العلم ديناً وشعراً وفلسفة، لكننى لن أجادلك، أنا سعيد بك وفخور » (١٩).

---

(١٩) نفس المصدر، ص ٤٤ / ٤٧.

ومع تغير عاطفته نحو زوجـتـه - وهو وجه آخر من أوجه تحوله العاطفى - يعود تيار الوعى من جديد ملحا بذكريات من الماضى. إن ما كان فى الماضى علاقة حب ترمز إلى الحيـوية، والكفاح، والبناء، أصبح اليوم عـلاقة روتينية متـجمدة، ترمز إلى التحجر الأكبر فى حـياته. والغريب أن فيض الذكريات الذى يتوالى على نفسه من الماضى لا يهوِّن قليلا أو كثيراً من حالة الرفض المطلق التى يحس بها نحو زوجته. إن ظروف ارتباطهما لـم تكن تقليدية بحال من الأحوال، وكان من الممكن أن يكون ذلك عاملا على بقاء حياتهـما متجددة بروح الحب وروح المغامرة، ولكن ما أصـاب حياته كلها أصـاب هذا الجانب الحيـوى منها، والأسلوب المستـخدم هنا لتوصيل الإحسـاس بالتغير العاطفى - مع أنه يشبـه تيار الوعى - أقرب إلى شريط الذكـريات، وتداعى المعـانى المحـيطة بالمـوضوع مـن الماضى على نحـو لا يتـصل بالحاضر إلا من حيث كون هذا الحاضر قد فجر عملية التداعى هذه :

« وتنظر إليـهـا وتسأل مـاذا جاء بـها أو مـاذا جاء بـك ومن ذا قضى بهـذه السخرية اللعينة ؟!

- مصطفى ها هى الفتاة !

- الخارجة من الكنيسة ؟

- هى هى. . انظر إلى فستانها الأسود حداداً على عمها. . أى ملاحة !

- ولكن الدين !

- لم أعد أكترث لهذه العوائق. .

وقلت لها يسعدنى أن تنازلت بقبول معـرفتى. فى حديقة العائلات قدم عمر الحمزاوى المحامى نفســه فتمتمت بصوت لا يكاد يسمع «كامـيليا فؤاد». ياعزيزيتى حـبنا أقـوى من كل شىء وسـوف نتـغلب على أى عـائق فـقـالت وهى تتنهـد: «لاأدرى».

ويوماً ضحك مصطفى فى جو عاصف وقال :

- إنى أعرفك منذ عهد آدم، بحاثة عن المتاعب، زوبعة فى بيتك وزوبعة فى بيتها وأنا حائر بينكما. . .

ثم ما أجمل موقفه وهو يرفع كأسه صائحاً :

- مبروك عليكما، أصبح الماضى فى خبر كان، ولكن تضحيتك لا تقاس بتضحيتها، وللعقائد طغيان حتى على الذين نبذوها، صحتك يا زينب، صحتك ياعمر. .

وانتحى بك جانباً وراح يقول وهو سكران تماماً :

- لاتنس الأيام الأليمة، لا تنس الحب أبدا، تذكر أنه لم يعد لها أهل فى هذه الدنيا، مقطوعة من شجرة، ولا أحد لها سواك.

تزوجت قلباً نابضاً لا حدود لحيويته، وشخصية فاتنة حقاً، تلميذة مثالية للراهبات، مهذبة بكل معنى الكلمة، مدبرة حكيمة كأنما خلقت للتدبير والحكمة، قوة دافعة للعمل لا تعرف التوانى، ونظرة ثاقبة فى استثمار المال، ارتفعت فى عهدها من غمار العدم إلى التفوق الفريد والثروة الطائلة، ووجدت فى حرارة حبها عزاء عن الفشل والشعر والجهاد الضائع، رمز الجنس والمال والشبع والنجاح، فماذا جرى ؟! » [٢٠].

لقد انتهت العلاقة العاطفية بينهما إلى طريق مغلق، ولم تعد المداراة تفيد شيئاً. وهو لا ينسب إليها خطأ معيناً فيما تم، بل على العكس يصفها بأنها متكلمة وهو أبكم، محبة وهو كاره، حساسة وهو بليد، حبلى وهو عقيم. إن المشكلة الأصلية التى يعانيها هى المسئولة عن التجمد الذى أصاب علاقتهما. ويسهم تيار الوعى إسهاما فعالا فى تكوين حجة نفسية صامتة يطمئن عمر الحمزاوى بها إلى

(٢٠) نفس المصدر ص ٥٣، ٥٤.

أن المعين العاطفى بينهما قد نضب تماماً، وأن شيئاً لم يعد يهم. إنه يحاورها، وهو فى الوقت نفسه يرتد إلى داخله بسرعة - عن طريق تيار الوعى - يبحث فيه عن سبب واحد يدعو لاستمرار علاقتهما فلا يجد، بينما يجد أسباباً كثيرة تدعو إلى تجميد هذه العلاقة ونهايتها. والموقفان كلاهما - الإحساس بالنهاية والمصارحة بها - يمثلان فى الوعى فى وقت معاً وهما متداخلان تداخلا يجعل منهما نسيجاً واحداً يصعب فيه التمييز الكامل بين العناصر التى تنتمى إلى الواقع الخارجى، والعناصر التى تنتمى إلى مجرى الشعور، وذلك بسبب السرعة الشديدة التى يتم بها التنقل بين هذه العناصر :

« - أجل هناك امرأة مادمت تصرين على أن تعرفى . .

والكراهية نبتت فى مستنقع آسن مكتظ بالحكم التقليدية والتدبير المنزلى، ولا عزاء فيما بلغناه من ثراء ونجاح فالعفن قد دفن كل شىء وحبست الروح فى برطمان قذر كأنها جنين مجهض. واختنق القلب بالبلادة والرواسب الدسمة. وذبلت أزهار الحياة فجفت وتهاوت على الأرض ثم انتهت إلى مستقرها الأخير فى مستودعات الزبالة.

- ابكى ما شاء لك البكاء ولكن عليك أن تسلمى بالأمر الواقع.

فقد قتل الضجر كل شىء. وانهارت قوائم الوجود بفعل بضعة أسئلة. وقلت له تصور أن تكسب القضية اليوم وتمتلك الأرض ثم تستولى عليها الحكومة غداً فقال لى ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها » (٢١).

إن السؤال الفلسفى الذى ينتهى به الاقتباس السابق هو الذى خرج بالمشكلة فى نفسه من حيز الكمون إلى حيز الوعى وتشكيل السلوك. وقد استمر صاعداً فقضى على كل أنواع الحلول التى تبناها ليصحح بها وضع حياته. إن وقفة قصيرة

---

(٢١) نفس المصدر ص ٩٩، ١٠٠.

فى الصحراء كشفت له من معنى الوجود ما لم يكشفه له حل من تلك الحلول. وقد أسرع الحدث إلى نهايته، مجتازاً ومحطماً كل الحواجز التى قد تربط عمر الحمزاوى بالحياة العادية. لقد أصبح واضحاً الآن أن نفسه قد عافت كل أنواع الحياة، وما هذه التغييرات التى يضطرب خلالها إلا تخبط الطير المذبوح. وقد استمر به الحال حتى انتهى مصمماً على الذهاب. والحالة التى انتهى إليها حالة تجمع الحلم إلى الواقع، والرمز إلى الحقيقة، فالمادة التى تشكلها منتزعة من الأحداث التى مرت به فى حياته القلقة المتجمدة، ولكنها فى مرحلة التحول الجديد تأخذ أشكالا جديدة مركبة من عناصر متنافرة، فمصطفى الأصلع أصبح غزير الشعر، والوجوه الإنسانية تأخذ شكل الورود، وملامح الناس الأقربين يأخذ بعضها شكل البعض الآخر، والأشجار تترنم بالشعر، والحية ترقص فى مرح، والثعلب يحرس الدجاج، والخنافس تغنى !!

ما معنى هذا الخلط الشديد فى معطيات الأشياء، وفى العناصرالتى تشكل عالم البطل فى مرحلة انهياره الأخير، معناه تغلغل العبث فى كل شىء، ومعناه عدم ثبوت حقيقة واحدة من الحقائق، ومعناه - أخيراً - أن الإنسان الفرد قد يتخبط، وقد يضل، وقد تختلط فى وعيه القيم، وقد تنتهى حياته على هذا النحو الغريب.



ثرثرة فوق النيل

أول ما يلاحظه القارئ على رواية «ثرثرة فوق النيل» أن نجيب محفوظ يدفع فيها، في مرحلة متقدمة، بالجو الروائى كله، إلى درجة عالية. ولا أقول مسرفة، من الرمز. وهناك مجموعة من المظاهر التى تتضح منذ الخطوات الأولى لهذا العمل، والتى تهدف إلى تجريد كل من الحدث والشخصية من قدر كبير من الأبعاد «الواقعية»، مع تكبير الإحساس بالأبعاد التى تساعد على تخطى الواقع، وتكوين صورة رمزية.

من هذه المظاهر البيئة المكانية التى ينمو فيها الحدث، فقد اختار نجيب محفوظ هذه البيئة على نحو يحفل بالدلالات الرمزية. وبيئة الحدث فى الجانب الأعظم من الرواية هى « العوامة»، والحدث لا يكاد يتجاوزها إلا فى حالات نادرة جداً، مثل تقديم صور خاطفة من مكان عمل أنيس زكى، ومثل الساعات القليلة التى خرجت فيها المجموعة بسيارة رجب القاضى فى رحلة ليلية مرتجلة، اصطدمت فيها السيارة برجل مجهول فقضت عليه، هذه البيئة المكانية التى اختيرت مسرحاً للحدث بيئة تحمل من دلالات الرمز أكثر بكثير مما تحمل من دلالات الواقع، فهى بيئة مؤقتة من وجوه كثيرة، ونتيجة لهذا فهى لا تعطينا إحساساً مجسماً بالحياة المستقرة، بمقدار ما تعطينا الإحساس بنوع من الحياة يتأرجح على حافة الواقع. وهى بيئة لا تعتمد على «أرض» ثابتة، فهى تهتز لمجرد وقع الأقدام، وهى صالحة لنوع معين، مؤقت، من الحياة. إنها بهذا الوصف تحمل شبهاً بالبيئات المؤقتة ذات الدلالات الرمزية التى نجدها تتكرر فى قصص كتاب مشهورين من أمثال همنجواى وسومرست موم. محطات السكك الحديدية المعزولة، والبواخر

المسافرة فى عرض البحر، وما إلى ذلك من البيئات التى قصد بها إشاعة الإحساس فى نفوسنا بجـو خاص مؤقت، غـير ثابت، يرمز إلى الواقع، ولكـنه ينفصل عنه على نحو ما.

ويتـصل بهذه البـيئـة المكانيـة، ويساعـدها على اكـتسـاب قيـمة رمـزية فى الرواية،عنصر الزمن. وهو هنا، على أهميته القصوى، عنصر لا يكاد يحس، فهو مضغـوط إلى الحد الذى لا يوجد فيه تطور زمنى روائى بالمـعنى المعروف. ويتجلى هذا فى إعطاء الإحســاس بسرعة مـرور الزمن، وتشابه ليـالى العوامة تشـابهاً يكاد يكون تاماً. وليست هناك أحداث متتـالية بارزة تحدد معالم الزمن وإنما هناك، على العكس، استـواء يكاد يكون مطرداً بين لحظاته. وقد سمح هذا النوع من المعـالجة للحدث أن يـتغلغل على نحـو عمودى فى هذا الـزمن المضغوط، ولا يطـفو على سطحه المـمتد، لسبب بسـيط، هو أن هذا السطح الممتد لا يكاد يوجـد. ويصعب علينا، بعد أن نفرغ من قـراءة الرواية، أن نستحضر صورة لامـتداد زمنى داخلها. لقد أسهم هذا النوع من مـعالجة الزمن فى تكبير الإحساس بنـوع المشاعر المطروحة فى العمل الفنى، وفى ضمور الإحساس بواقـعية الزمن. وقد ساعد كل ذلك على تقبل العمل باعتباره رمزاً لشىء ما، لا صورة واقعية لشىء ما.

وتأتى بعد ذلك الشـخصيات،وهى بدورها عامـل من العـوامل التى تساعد على إعطاء «ثرثرة فوق النيل» قيـمة رمزية. وأول ما ينبغى أن يحـتل اهتمامنا هنا هو السيـاق الذى تقدم فيه شـخصية أنيس زكى، أغنى شـخصيات الرواية وأهـمها على الإطلاق. فأنيس زكى شخصية غريبة، وتتـجلى غرابتها بمقدار ما يخلع عليها نجيب محفوظ من صفات وخصائص ليست فى العادة صفات وخصائص الشخصية «السوية» العادية. وقـد رسم نجيب محفوظ الإحـساس بالغرابة، فيمـا يتصل بهذه الشخصية على نحو فتح أمامنا الباب واسعاً لنفكر فى هذه الشخصية باعتبارها قيمة رمزية، أكثـر مما نفكر فيها باعـتبارها قيمـة واقعية. وأحب أن أقـول إننى لا أقصد

بغرابة الشخصية عدم إمكان وجودها فى واقع الحياة، وإنما أقصد أن القارئ العادى لا يتقبل هذه الشخصية باعتبارها شخصية يمكن أن يجد فيها نفسه، أو يمكن أن يجد فيها أحد معارفه الأقربين ممن تقترب صفاتهم من صفاته، وإن كان من الممكن أن يجد فيها أحد الذين يصادفهم بين حين وآخر، معزولين على نحو ما عن تيار الحياة العادية، ومضطربين على نحو ما على حافة المجتمع لا فى مجرى تياره العام.

وقد لاتكون وظيفة أنيس زكى، فى قلم «المحفوظات» بوزارة الصحة، أغرب شىء حوله. والغربة فى الواقع تنبع من داخله أكثر بكثير مما تنبع من الظلال التى قد تحيط بطبيعة عمله. إنها هذا الإحساس بالانقطاع الكامل بينه وبين من حوله وما حوله، وهذا الجو الغريب الذى يعتمل فى باطنه فيخلق حالة التضاد الحاد بين عالمه الخاص، والعالم الذى يفترض أن يكون منتمياً إليه. وقد نقول إنه «الإدمان» وما يجره على صاحبه من نتيجة طبيعية هى تدمير كل الوشائج التى تصل المدمن بالعالم العادى، ولكن علينا أن نسأل أنفسنا قبل ذلك عن سبب هذا الداء نفسه. إننا نواجه فى الحقيقة فى شخص أنيس زكى كياناً مدمراً، لا من الإدمان وحده، مع أن الإدمان كاف فى تدميره، وإنما من عوامل فى تاريخه النفسى أعمق من ذلك بكثير. قل إنها خيبة الأمل فى تحقيق أى شىء من وراء الاكتراث بالهموم العامة. قل إنها الفجيعة فى زوجه وابنته التى استقرت فى نفسه مصدراً دائماً للمرارة وعدم المبالاة بالحياة. ونحن، بعد تدهور الشخصية الجديدة بفعل الإدمان، نواجه شخصية تعيش فى عالم من التهيؤات والخيالات، الأمر الذى يجعلها - مع تهيؤاتها وخيالاتها - أدخل فى عالم الرمز منذ البداية.

إن المنظر الذى يرسمه نجيب محفوظ فى ذهن أنيس زكى لرئيس القلم يدفع بالجو إلى حالة أحب أن أسميها «تبخير» الحدث الواقعى، ومحاولة وضع صورة خاصة مكانه، صورة تهدف إلى تعميق الإحساس بعدم المعقولية فى كل شىء، ابتداء من العمل الروتينى، إلى انسجام النسب فى تركيب الجسم البشرى.

«ودبت حركة عجيبة فى رئيس القلم فشملت أعضاءه الظاهرة فوق المكتب، حركة تموجية بطيئة ولكنها ذات أثر حاسم. راح ينتفخ رويداً فيمتد الانتفاخ من الصدر إلى الرقبة فإلى الوجه ثم الرأس. حملق أنيس زكى فى رئيسه بعينين جامدتين. وإذا بالانتفاخ البادى أصلاً بالصدر يتضخم فيزدرد الرقبة والرأس، ماحياً جميع القسمات والملامح، مكوناً من الرجل فى النهاية كرة ضخمة من اللحم. ويبدو أن وزنه خف بطريقة مذهلة فمضت الكرة تصعد ببطء أول الأمر ثم بسرعة متدرجة حتى طارت كمنطاد والتصقت بالسقف وهى تتأرجح» (١).

والصمت الذى يلتزمه أنيس زكى فى معظم الرواية، ثم حديث النفس الذى يعترك فى داخله دون توقف، آيتان كذلك على أن هذه الشخصية قصد تقديمها على أنها رمز، فلسنا أمام شخصية، ذات أبعاد واقعية، تتلاءم مع أبعاد الواقع بالإيجاب أو بالسلب، وإنما نحن أمام شخصية تتجافى عن الواقع، وإن مثلت بعض ملامحه الدالة لتشكل منها معنى رمزياً. لقد ختم نجيب محفوظ على فم أنيس زكى ليتيح الفرصة أمام نفسه لكى تنفجر بحرية غير محدودة، وليؤكد عن طريق تفجير تيار وعى الشخصية مغزى هذه الشخصية، الأمر الذى قد لا يستطيع أداءه بالحركة الخارجية لهذه الشخصية، أو تفاعلها مع الأحداث، مهما بلغت هذه الحركة، ومهما بلغ هذا التفاعل. وقد ساعد على ذلك كله الرصيد الثقافى الضخم الراقد فى أعماق أنيس زكى، إذ أعطى ذلك فرصة لبناء مجموعة من الصور والمواقف المتضادة فى دائرة وعيه، وجعل من شخصيته شخصية محورية فى الرواية، فزيادة على كونه قطب دائرة المجتمعين حول «الكيف»، وزيادة على كونه المسئول عن شئونه، أو «ولى النعم» كما يسمونه هم، فهو أيضاً مركز العمل الفنى كله، تتجمع عنده الأحداث الجزئية البسيطة الناشئة عن جلسة المدمنين، والمعانى التى تتولد عن «الثرثرة»، فيعطيها معنى، وفلسفة خاصة. وصحيح، على ما يظهر، أن كل شىء عنده يبدأ من العبث، وينتهى إليه، ولكن حتى الإحساس

(١) ثرثرة فوق النيل ص ٥ ، ٦.

الصحيح بالعبث محتاج إلى مثل هذه الشخصية الغنية التى صهرتها التجارب، وصهرتها الثقافة، حتى أسلمتها إلى هذه الحالة الخاصة من الإحساس الحاد بالعبث، فالعبث، باعتباره فكرة فلسفية، أمر لا تستطيع سبر غوره إلا نفس قد أعدت إعداداً خاصاً. ولا يكفى فى هذا الإعداد تراكم ألوان خيبة الأمل على المستوى الشخصى، ولا يكفى كذلك الاستعداد الطبيعى لرؤية الجوانب المظلمة فى الحياة، وإنما لابد لكل ذلك من قدرة ذهنية ونفسية تستطيع أن تجمع الإحساسات الغائمة بمعنى العبث لتجعل منها فى النهاية معتنقاً، وأسلوب حياة.

إن أنيس زكى - كما قلت - شخصية معدة بعناية تتجاوز الواقع، وتقف على طريق الرمز، وهى تملك من الخصائص فى الراوية ما يؤهلها لذلك حتى من قبل أن تصبح مركز اجتماع العوامة. كل عالمها يرتد إلى الداخل، ولا يبقى مما يصلها بالعالم الخارجى سوى ذلك النوع من الذهول الذى يساوى الانفصال التام عن هذا العالم. وهو نفسه على وعى بهذا: «عيناى تنظران إلى الداخل لا إلى الخارج كبقية عباد الله» (٢). وعالمه الداخلى عالم متحرك بشدة، تختلط فيه معطيات قمتها الإحساس بالعبث، وقاعدتها أحداث الماضى، ما جربته النفس بالفعل، وما ثقفه العقل بالنظر. والصورة التى تكونها هذه المعطيات فى النهاية صورة متكاملة، تهدف إلى إعطاء الإحساس بالقهر والإحباط. لقد عاد أنيس زكى من مقابلة «توبيخية» مع المدير العام وحديث نفسه يجرى على النحو التالى:

«وأخرج من الدرج محبرة وراح يملأ القلم. عليه أن يعد البيان من جديد. وحركة الوارد. لا حركة ألبتة فى الحقيقة. حركة دائرية ثمرتها الحتمية الدوار. فى غيبوبة الدوار تختفى جميع الأشياء الثمينة. من بين هذه الأشياء الطب والعلم والقانون. والأهل المنسيون فى القرية الطيبة. والزوجة والابنة الصغيرة تحت غشاء الأرض. وكلمات مشتعلة بالحماس دفنت تحت ركام من الثلج. ولم يبق فى

(٢) نفس المصدر، ص ١٩.

الطريق رجل. وأغلقت الأبواب والنوافذ. وثار الغبار لوقع سنابك الخيل. وصاح المماليك صيحات الفرح في رحلة الرماية. كلما عثروا على آدمى فى مرجوش أو فى الجمالية أقاموا منه هدفاً لتدريبهم. وتضيع الضحايا وسط هتاف الفرح المجنون. وتصرخ الثكلى: «الرحمة يا مملوك» فينقض عليها الصائد فى يوم اللهو. بردت القهوة وتغير مذاقها ومازال المملوك يضحك ملء شدقيه. وحل الصداع مكان الخيل ومازال المملوك يضحك. وهم يطلقون اللحى ويثيرون الغبار. ويفرحون بالأبهة والتعذيب.

ودب نشاط مرح فى الحجرة القائمة مؤذناً بوقت الانصراف»[3]. فإذا تركنا أنيس زكى - مؤقتاً - إلى بقية شخصيات الرواية نجد أن نجيب محفوظ قد اختار هذه الشخصيات وقدمها على نحو يبرز أنها نماذج معينة لقيم معينة أكثر منها شخصيات واقعية. وأريد أن أبتدئ بشخصية عم عبده، حارس العوامة ومدبر شئون روادها. وإن صلته بالعوامة تتجاوز مهنة الحراسة إلى نوع من الإخلاص والفناء الذى يجعل منهما - هو والعوامة - شيئاً واحداً. وهو يعى ذلك كل الوعى، ويعبر عنه فى عبارة شديدة التركيز، واسعة الدلالة، يمكن أن تحمل من الظلال الرمزية ما يجعل لها معنى قومياً عاماً: «أنا العوامة لأنى أنا الحبال والفناطيس، وإذا سهوت عما يجب لحظة غرقت وجرفها التيار»[4].

وشخصية عم عبده هذه تحمل من البداية إلى النهاية طابع الغموض والغرابة، وذلك أمر يساعد فى النفس على فصلها عن دائرة الواقع، وإلحاقها بعالم الرمز، فنحن لا ندرى من أين أتت ولا كيف، لا ندرى شيئاً عن أصولها أو فروعها، ومن ناحية أخرى نرى فيها كثيراً من المتناقضات، الإخلاص الشديد للقمة العيش، وللواجب، ولحق الله، فهو يؤم الناس فى الصلاة، ويقوم بجلب «الحشيش» إلى مجموعة العوامة، وجلب بنات الليل إلى أنيس زكى من شارع

---

(٣) نفس المصدر، ص ١٠ ، ١١ .

(٤) نفس المصدر، ص ١٥.

النيل، ويحوط به، مع كل هذا، صمت يجعله لا ينطق فى طول الرواية وعرضها إلا بضع عبارات تمليها الضرورة القصوى. هذا عدا صوته الذى ينطلق بالأذان، وكلمة «أووه» التى يختفى وراءها هارباً من كل سؤال يهدف به أنيس زكى إلى سبر أغواره فى لحظات انفرادهما.

أما بقية الشخصيات فيكفى - لكى ندرك قيمتها الرمزية - أن أقول إن نجيب محفوظ قد قدمها - كما قدم شخصية أنيس زكى - بمستويات متعددة. ونحن أولاً نواجهها بأسمائها المجردة، وقليل جداً من التعريف بها. ليلى زيدان، وأحمد نصر، ومصطفى راشد، وعلى السيد، وخالد عزوز، وسنية كامل، ورجب القاضى. ثم تنضم إلى المجموعة سناء الرشيدى، ثم سمارة بهجت. ولا نلبث - فى مرحلة ثانية - أن نتعرف على هذه الشخصية من المستوى الذى يراه بها رجب القاضى، وذلك حين يقدمها لصديقته سناء. ثم يأتى مستوى ثالث تقدم به الشخصيات- أو أهمها - وذلك حين نراها من وجهة نظر سمارة بهجت فى مشروع المسرحية التى تنوى كتابتها.

هذا اللعب بتقديم الشخصيات على مستويات مختلفة، ومن وجهات نظر مختلفة، يخدم - فيما أرى - فكرتى القائلة بأن نجيب محفوظ قد قصد بشخصيات روايته «ثرثرة فوق النيل» تقديم نماذج رمزية، ولم يقصد تقديم شخصيات واقعية، أو بعبارة أدق لم يقصد تقديم معادل فنى لشخصيات واقعية. ولكى ندرك صورة أوضح لملامح الشخصيات فى مستوياتها التى تقدم بها أقتبس هنا - فى جدول توضيحى - حديثاً - عن بعض شخصيات الرواية من واقع تقديم رجب القاضى لها، ثم من واقع ما دونته سمارة بهجت فى مفكرتها. ولأننى لا أريد لهذا الاقتباس أن يطول، ولأن الحديث عن هذه الشخصيات فى الرواية يخدم كله - على نحو متساو - الفكرة التى أحاول توضيحها، فقد اخترت اقتباس الحديث عن ثلاث شخصيات، هى شخصية أحمد نصر، وشخصية على السيد، وشخصية أنيس زكى، وكان الاختيار عشوائياً:

الشخصية	كما يقدمها رجب القاضى لسناء	كما تراها سمارة بهجت فى مشروع مسرحيتها
أحمد نصر	مديرحسابات الشئون، موظف خطير، ومرجع فى عديد من الخبرات كالبيع والشراء وكثير من الشئون العملية المفيدة، وله ابنة فى مثل سنك، ولكنه زوج شاذ يستحق الدراسة ، تصورى أنه زوج منذ عشرين عاماً، ولم يخن زوجه مرة واحدة، تعلقاً بحياته الزوجية، لذلك أقترح أن يكون موضع دراسة فى المؤتمر الطبى القادم (٥).	موظف كفء فيما يقال. ذو خبرة مذهلة بالحياة اليومية والعملية. موفق فى حياته الزوجية وله ابنة فى سن المراهقة. متدين روتينى فيما أعتقد. وهو فى الجملة شخص عادى ولا أدرى كيف يخدم أغراض المسرحية. وثمة سؤال هام: لماذا يدمن الجوزة؟. ولندع جانباً ما يقال عن البواعث الجنسية فهل عنده ما يهرب منه؟ على أى حال يجب خلقه من جديد باعتباره غير قانع فى أعماقه باستغراق الوظيفة والأسرة لحيويته. إنه يشعر فى زاوية من نفسه بأنه مسئول، أو يجب أن يكون مسئولاً، عما يجرى حوله، ولأنه مؤمن فهو أعظمهم توازناً ولكنه رغم ذلك وربما بسبب ذلك أيضاً يحزنه أنه شىء لا يقدم ولا يؤخر فى الحياة. على ذلك يمكن أن نعد اهتمامه المشهور بالمشكلات الصغيرة كإدمانه نوعاً من الهروب من إحساس التفاهة الذى يطارده. وسيمارس تعاسته الخفية دون وعى، وسيظل فى الظاهر الرجل المتوازن المطمئن المفيد حتى تكشفه البطلة أمام نفسه وربما فى سياق غرامه بها (٦).

(٥) نفس المصدر ، ص ٣٤ ، ٣٥ .

(٦) نفس المصدر ، ص ١١٠ .

الشخصية	كما يقدمها رجب القاضى لسناء	كما تراها سمارة بهجت فى مشروع مسرحيتها
على السيد	الأستاذ على السيد، الناقد الفنى المعروف، طبعاً قرأت له كثيراً، وأحب أن أخبرك بأنه يحلم كثيراً بمدينة فاضلة خيالية، أما عن واقعه فهو متزوج من اثنتين، وصديق سنية كامل والبقية تأتى (٧).	أزهرى النشأة. أتم دراسته بعد ذلك فى كلية الآداب. وأتقن الإنجليزية فى مدارس برلتز. فهو مناضل وعلى بينة من هدفه القريب العملى، وله زوجتان، القديمة من القرية والجديدة من القاهرة ولكنها ست بيت، امرأة تقليدية لترضى نوازعه المحافظة للسيادة. وهو ينوه بقلبه الكبير الذى أبقى على الزوجة الأولى ولكنه خنزير كما تشهد بذلك علاقته الغريبة بسنية كامل. وكناقد فنى فهو وغد كبير، يقيم أسسه الجمالية على المنفعة المادية فلا يضطر إلى قول الحق إلا إذا خانه الحظ وعند ذاك ينقلب هجاء ساخراً بلا رحمة. يطارده الإحساس بالتفاهة والخيانة والعبث فيمضى فى سبيل الجوزة والأحلام الغريبة عن إنسانية جديدة تتخايل أمام عينيه الذاهلتين من خلال الضباب المهلك. وهو مثال لطائفة من المعاصرين الذين يهيمون على وجوههم بلا عقيدة ولا خلق، ولا يتورع عن ارتكاب جريمة إذا أمن العقاب (٨).

(٧) نفس المصدر ، ٣٥ .

(٨) نفس المصدر ، ص ١١١ .

الشخصية	كما يقدمها رجب القاضى لسناء	كما تراها سمارة بهجت فى مشروع مسرحيتها
أنيس زكى	أنيس زكى موظف بوزارة الصحة، ولى أمر عوامتنا، وزير شئون الكيف، رجل مثقف كحضرتك، وهذه مكتبته، وقد طاف بكليات الطب والعلوم والحقوق فمضى بعلومها دون شهاداتها كأى رجل لا تهمه المظاهر، من أسرة ريفية محترمة، ولكنه يعيش منذ دهر وحيداً فى القاهرة، كأنه إنسان عالمى، ولا تسيئى الظن بسكوته إذا لم يحادثك كثيراً فهو يهيم فى الملكوت (٩).	موظف خائب. زوج سابق، أب سابق، صامت ذاهل ليلاً ونهاراً، مثقف فيما يقال، ولا يملك من الدنيا إلا مكتبة دسمة. يخيل إلى أحياناً أنه نصف مجنون، أو نصف ميت نجح فى أن ينسى تماماً ما يهرب منه. نسى نفسه. توحى ضخامة هيكله بقوة كان يمكن أن توجد. يمكن أن تصفه بأى شىء أو ألا تجد له صفة على الإطلاق. سره فى رأسه. يمكن أن تطمئن إليه كما تطمئن إلى مقعد خال. قابل للاستغلال الكوميدى ولكنه لن يكون له دور إيجابى فى المسرحية (١٠).

وإذا افترضنا - حتى على نحو تعسفى - أن العوامة ترمز إلى مصر، وأن هذه النماذج ترمز إلى أبنائها، فإننا نلاحظ أن هذه النماذج تمثل فحسب طائفة من الذين يسمون - تجاوزاً - بالمثقفين، فهم جميعاً ينتمون إلى طبقة الموظفين، أو الذين كان من الممكن أن يكونوا موظفين، ولا يوجد من ينتمى إلى غير هذه الطائفة. والملاحظ أيضاً أنهم لا يمثلون حتى هذه الطائفة تمثيلاً كاملاً، وربما يمثلون فحسب قطاعاً تقترب جوانبه من مهن متشابهة كالسينما، والنقد الفنى، والصحافة. والنظرة الأولى الى الجو الذى يعيشون فيه تعطى الإحساس بالاختناق الكامل، وفقدان الأمل فى أى أمل، فالتحلل الظاهر من كل مسئولية، ومن كل

---

(٩) نفس المصدر ، ٣٤ .

(١٠) نفس المصدر ، ص ١١٣ .

فكرة مفـيدة، تحلل كامل. والقيم النظرية والعـملية تبدو وكأنهـا لا وزن لها على الإطلاق، والشيء الواضح الوحـيد فى عـالمهم هو الضيـاع فى الإدمان، والحـياة المكانيكية دون هدف، ودون معنى. هذا كله والعوامة - مصـر - من تحتهم تعتمد على أساس رجراج، ولا يحميها من أن تنجرف سوى الحبال والفناطيس، دون أى مجهـود للصيانة من قبل هذه الطائفة التى تعـيش فيها، وسوى العمـلاق عم عبده الذى يسرف فى اكتـراثه بها، والذى ينال إعجاب الجميع لدرجـة أن على السيد - ليلاحظ الرمـز - يقول : «إن العـالم فى حاجة إلـى رجل فى عملاقـيته لـتستـقر سياسته»[11].

وقد يتضح من الجدول السـابق أن كل شخصية من هذه الشخـصيات تهرب فى الإدمان من شيء ما، وهذه النقطة تفتح الباب على مصراعيه أمام سؤال مهم: هل ثمة إجرام فى حق الوطن، وفـى حق المسئولية العامـة، من قبل هذه النماذج من المواطنين، أم أن هناك بواعث تدفن الجذوة المتوهجـة، ومن ثم فإن هناك أملاً فى نفض الرماد لتبدو الجذوة صريحة مـتوهجة من جديد توهج لهب المجمرة التى يدور حولها «الكيف»، والتى تلعب دوراً مهـماً فى الرواية؟. إن أحمد نصر يجب خلقه من جـديد - كما ترى سمارة بهـجت - باعتباره شـخصية حيـة، يمثل هربه رفضه الفادح لاسـتغراق الوظيفة لكل طاقتـه. فمأساته الحقيقـية تكمن فى شعوره بأنه طاقة معطلة لا تقدم ولا تؤخر. ولكن هذا الأمل فى الخلاص إذا كان واضحاً بالنسبـة لعلى السيـد فهـو ليس واضحاً بنفس الـقدر بالنسبـة للآخرين؛ فـما تزال التـفاهة، والانحـلال، وعوارض أخـرى كـثيـرة للضعـــف الخلقى هى صفـاتهم الواضـحة، ومع ذلك كله فـإن شعـوراً خفـياً بالرفض لدى مـعظم هؤلاء لا يكاد يخطئه الإنسان. ولعل هذا الرفض هو الذى يجـمعهم على الإدمان المهلك. وهذا الرفض الخفى ترفده روافـد عدة؛ يرفده الملل من الركود العام فى الحـياة، ويرفده الإحساس بالإحباط والقهر، الأمـر الذى قد يصل إلى إحساس حاد بالعبث، يشيع

(11) نفس المصدر، ص ٢٧ .

فى جو الرواية كله، ويحرر هـذه النماذج البشـرية من التفكير والسـلوك بالطريقة التى تحكم المجتمع العادى لدرجة يبدو معها أن الخوف من كل شىء قد حررها من الخوف نفسه. ويرفده الشعور بالمرارة الشديـدة نتيجة لما هو موجود فى المجتمع من تناقض فـادح بين القـول والفعل، والشـعـار والتطبيق. وبضـاعـة الفم والسلوك العملى. ويرفده - إن حـقاً وإن باطلاً - اعتقاد هذه النماذج فى أن السـفينة تجرى دون معاونتها، وإذن فالاكتراث مرفوض لأنه لا معنى له.

وهذه القضية - قضية الاكـتراث العام - تناقش على نحو تفصيلى فى «ثرثرة فوق النيل» وتناقش من زوايا متـعددة. والعنصر البشرى الذى يتسـبب فى تحريكها داخل الرواية هو تلك الصحفية المكترثة الطارئة على العوامة سمارة بهجت. وهى تثير هذه القضية بحكمة وذكاء، وتثـيرها على نحو يصح معه القول - دون تعسف - بأن نجيب محفوظ قـد قصد بإثارة هذه القضية مناقشة موقف المثقـفين عموماً مما يجـرى فى الحياة الـعامة. ويـبدو على كل حـال أن هؤلاء بالتالى لهم منطقـهم، وأسلحـتهم التى يدافـعون بها عـن أنفسهم حـين يهاجـمون. بل إنهم يضـغطون بالقضية قصداً فى بعض الأحيان ليـعطوا أنفسهم فرصة الدفاع عن أنفسهم، وذلك فى الحالات التى تبدو فيها سمارة بهجت مترددة فى توجيه أى نقد لموقفهم:

« وقال مصطفى راشد :

- أنا محـام، والمحامى بطبـعه سـيئ الظن، وأكاد أتخيـل الآن ما يدور فى رأسك عنا. . .

- لا شىء فى رأسى مما تظن. .

- مـقالاتك تزخـر بالنقد المـرير للسلبيـة. ونحن يمكن أن نعـد - فى نظر البعض - السلبية نفسها !

- لا لا، لا يجوز الحكم على الناس فى أوقات فراغهم. .

فقال رجب ضاحكاً:

- إنها بالأحرى أعمار فراغ !

- لا تذكرونى بأنى غريبة عنكم.

فقال أحمد نصر:

- قلة ذوق أن نجعل من أنفسنا موضوعاً للحديث بينا أن المهم حقاً هو أن نعرف عنك ما نجهله.

- لست لغزاً.

وقال على السيد:

- ومقالات الكاتب تتكفل بالكشف عنه . .

فسأله مصطفى راشد :

- هل تفعل ذلك مقالاتك النقدية ؟

وضج المكان بالضحك. حتى على السيد ضحك طويلاً.

وقال ومازالت أساريره. . ضاحكة :

- إنى أحدكم أيها المنحلون العصريون ومن شابه أصدقاءه فما ظلم، ولكن هذه الفتاة صادقة للأسف !

فقال خالد عزوز:

- كل قلم يكتب عن الاشتراكية على حين تحلم أكثرية الكاتبين بالاقتناء والإثراء وليالى الأنس فى المعمورة. .

فتساءلت سمارة :

- هل تناقشون هذه الأمور كثيراً ؟

- كلا ولكننا ندفع إليها إذا عرض أحدهم بحالنا » [١٢].

وحين تتطور هذه القضية فى داخل العمل الروائى تبدأ جوانب أخرى لها فى التفتح، ويلوح أكثر من ضوء. وقد يخدم بعض هذه الأضواء موقف هؤلاء الذين يبدو، للوهلة الأولى، أنهم متعفنون دون أمل فى الإصلاح. وتزحف أسئلة ملحة على الذهن، تفتقها الحياة، لا تخلو من حركة وراء الظاهر الراكد، الممعن فى الركود. ما هو موطن الداء الحقيقى فى موقف هؤلاء المثقفين؟ وكيف تحولوا - وهم من جسم الأمة - إلى أعضاء شلاء، تمعن فى العجز حتى تصور لنفسها أن العجز هو قدرها الطبيعى؟ وبعبارة أخرى هل تقف هذه العناصر سلبية، وعاجزة، وعديمة الفائدة، لأنها بطبيعتها وبإرادتها هكذا! أم أنها شلت لأنه لم يتح لها أن تؤدى دورها الطبيعى النشط فى المجتمع؟ هل سلبت الدافع والمحرك فانعدم اندفاعها وحركتها؟ هل نسيت لأنها نُسيت؟ هل ابتعدت عن المد الاجتماعى لأنها أبعدت عنه؟ وهل وجدت عزاءها فى الضياع والخيالات، وقدمت لضميرها المدفون عذراً واهياً على غياب دورها فى المجتمع؟ وهذه مشكلة كبيرة، وينبغى أن نتأملها النفس بكل تفهم وتعاطف. إن النغمة الرافضة هنا ليست نغمة الرفض الميت كلية، وذلك على الرغم من أن ظاهر الأمور قد يبدو كذلك. فهناك وراء ما قد يبدو على أنه عدم موئس شيء ما يلتمع. ويكمن هذا الشيء فى قدر من الوعى بغرابة موقف هذه النماذج حتى فى نظر هذه النماذج نفسها، ثم محاولة إيجاد أسباب لهذه الغرابة. ومجرد إحساس هذه الشخصيات بغرابة موقفها يبقى باب الأمل مفتوحاً. ووجود هذا الأمل هو الذى أتاح لتلك النماذج أن تبقى حية داخل العمل الروائى. ولو انقطع كل أمل لتجمدت هذه النماذج، ولاستحال نتيجة لذلك تقدم الحدث الروائى.

---

(١٢) نفس المصدر، ص ٥٤ ، ٥٥ .

على أننى أريد أن أذهب إلى أبعـد من هذا فـأقول إن المقـارنة بين ما يظهـر على أنه سلبية وبين ما يظهر على أنه اكتراث مباشر قد تكشف فى القراءة الفاحصة عن نوع من الاكتراث العميق فيما يبدو ظاهراً على أنه سلبية. والتفكير الشامل فى الاكتراث، واستحضار العقبات المحيطة، قد يبلغان حداً يتحول معه السلوك الظاهر إلى اعتـزال فى حين تبقى المنابع المطمـورة فى النفس زاخرة بالحركـة، مكترثة إلى أبعـد الحدود. ولا أريد بهـذا الكلام أن أدافع عن هذه الفئـة التى تبدو وكـأن كل شيء حولها ينبئ بالانحلال المطلق، كمـا أنى لا أريد أن أتعسف فألتمس باباً للأمل لا وجود له. إنما همى، فى المكان الأول، أن أقرأ النص الذى أمامى قراءة تتجاوز ما قد تعطى القراءة الأولى، وتدخل فى اعتبارها السياق العام للنص، وما يحيط به من ملابسات. والإنسان قد يستعين على هذا النوع من القراءة بالإيقاع الشعورى أو اللغوى الذى يتـخلل الحوار والعـبارات. وأنا أفعل هذا وفـاء بحق النص الأدبى، ورغبة عن أن آخذه أخذاً هيناً. وقـد يخطئ المرء الطريق الصحيح وهو يحاول مثل هذه المحـاولة، ولكن «الخطأ» حينئـذ خيـر من بعض «الصـواب» الناتج عن النظر القريب:

«ثم تساءلت بعد رشفة من الويسكى:

- ولكن ما آراؤكم أنتم ؟

فقال مصطفى راشد :

نحن نعـمل للرزق فى نصف اليـوم الأول، ثم نجـتمع بعـد ذلك فى زورق ليسبح بنا فى الملكوت. .

فسألت باهتمام حقيقى:

- ألا يهمكم حقاً شيء مما يدور حولكم؟

- قد ينفعنا أحياناً كمادة لضحكنا .

ابتسمت ابتسامة غير مصدقة، فقال مصطفى راشد:

- لعلك تقولين لنفسك إنهم مصريون، إنهم عرب، إنهم بشر، ثم إنهم مثقفون، فلا يمكن أن يكون هناك حد لهمومهم، الحق أننا لا مصريون ولا عرب ولا بشر، نحن لا ننتمى لشىء إلا هذه العوامة . . .

ضحكت كما تضحك لنكتة فعاد مصطفى يقول:

- مادامت الفناطيس بحالة جيدة، والحبال والسلاسل متينة، وعم عبده ساهراً، والجوزة عامرة، فلا هم لنا . . .

- كلام لا يدخل العقل.

- لماذا؟

تفكرت قليلاً ثم تراجعت قائلة:

- لن أستدرج للهاوية، كلا، لن أسمح لنفسى بأن أكون ثقيلة الدم كتمثيلية هادفة . .

فقال على السيد :

- لا تصدقى كلام مصطفى حرفياً، لسنا أنانيين بالدرجة التى صورها، ولكننا نرى أن السفينة تسير دون حاجة لرأينا أو معاونتنا، وأن التفكير بعد ذلك لن يجدى شيئاً، وربما جر وراءه الكدر وضغط الدم . . . » [١٣].

إن ما يبدو أحياناً على أنه عجز عن المشاركة فى الأمور العامة يكشف فى بعض مواطن الرواية عن نقد اجتماعى وسياسى يكاد يكون صريحاً. ومعنى هذا أن نجيب محفوظ لم يسلب هذه المجموعة المطحونة التى تعيش على حافة المجتمع كل أسباب الوعى الخاص بالمشكلات العامة. وإذا أخذ التاريخ الذى كتبت فيه رواية «ثرثرة فوق النيل» فى الاعتبار، وما كان يعانيه الوطن إذ ذاك من هزات عنيفة صح القول بأن هذه النماذج البشرية، التى ترمز فى شكلها الفنى إلى فئة

---

(١٣) نفس المصدر ، ص ٥٩ ، ٦٠ .

معـينة من أبناء الوطن، تحس إحساسـاً عميقـاً ببعض مكامن الداء، وتتوقع توقـعاً حقـيقـياً - وإن كـان مبـهمـاً - المخاطر المحـيطة، ونتيـجة لذلك فنحن هنـا أمام شخـصيات ما يـزال الاكتراث ينتفض حـياً فى نفوسـها، وإن كان هذا الانتـفاض انتفـاضاً مطموراً تحت طبقـات من التمزق النفـسى والقهر الاجتـماعى. وعلى أن السؤال الذى لايمكن تجاهله هو : هل يـكفى - لكى تكون الشخصية غيـر مذنبة فى حق المجتمع وتتمتع بإيجابيـة - أن نستمع منها إلى النقد، أو التلميح به، مع بقائها فعـلاً فى عالمها المدمر الضائع، ومع فشلها فى أن تحول هذا النـقد إلى قيمة إيجابية شريفة من الفعل الاجتمـاعى، تحقق بها المعنى الضرورى لانتمائها الوطنى؟ لا يسـتطيع إنسـان أن يجـيب عن هذا السـؤال «بنعم»؛ فـمـا يزال بين مـثل هذه الشخصية والإيجابية الحقيـقية أشواط بعيدة، وعلى الرغم من ذلك فإن هناك حداً أدنى من الحكم يحسن أن يكون محل اتفاق، وهو أن الشخصية المضغوطة المدمرة اجتماعـياً ليس من الضرورى أن تكون متعفنة تمامـاً، أو خائنة لحق الوطن والعمل الجماعى، حـتى ولو كانت هذه الشخصـية قد قطعت شوطاً من التـحلل والضياع تبدو الحال معهما وكأنها ميئوس منها.

ومما لاشك فيه أن الداء موجـود. ولكن النظرة إليه على أنه داء هى الطريق الصحيح للنظر فى الأمـور. إننا يمكن أن نقول بوجود حالة مرضـية فى مثل هذا الموقف. ولكن الحالة المرضية شىء، والفساد والتعفن والسلبية، ثم ما يترتب على ذلك من أحكام بخيـانة المجتمع وعداوة المجتـمع، كل ذلك شىء آخر، فنحن فى الحالة الأولى، نواجه مشكلة معقدة تحـتاج إلى نظرة متأنية، وإلى تشخيص لموطن الداء بغية العـمل على تجديد هذه الخلايا الاجتـماعية المهـددة، وذلك شىء يحتاج إلى قدر كـبير من الإخـلاص الوطنى، والتسامـح الإنسانى، وهو ما يجب اتبـاعه دون تردد. ونحن، فى الحـالة الثـانيـة، نواجـه نفس المشكلة، ولكننـا نختـصـر الطريق، فنحكم حكمنا السريع بالسلبية، أو الخيانة، أو ما شئت، ثم يكون موقف استنكار، أو عزل لهذه الخلايا البشريـة من جسم المجتمع، الأمر الذى يسرع بها -

وهى المهددة بالفعل - إلى النهاية والموت. والخاسر، فى النهاية، هو المجتمع، الذى حرم من بعض خلاياه التى كان من الممكن أن تبعث فيها الحياة. ولعل فى النموذج التالى الذى أسوقه نبضاً لا يخطئه الحس، وهو ما أعنيه بقولى إن هناك جانباً حياً فى نفوس هذه النماذج، قد نختلف ما نشاء فى الحكم عليه، ولكننا ينبغى أن نتفق على أنه يدل - فى الحد الأدنى لمعناه - على أننا لسنا أمام جثث آدمية محنطة، وذلك على الرغم من السلوك اللامبالى فى الظاهر، والذى قد يقف للحظة حائلاً دون الاطمئنان إلى هذا المعنى:

«وبدون دعوة ظهر عم عبده عند البارفان وهو يقول :

- غرقت عوامة فى إمبابة. . .

التفتت نحوه الرؤوس بشىء من الاهتمام، وسأله أحمد نصر:

هل غرق أحد ؟

- كلا ولكن غرقت المحتويات.

فقال خالد عزوز:

نحن نعانى نقصاً فى المحتويات لا فى الأفراد.

- وجاء بوليس النجدة!

- كان يجب أن يجىء أيضاً بوليس الآداب. .

وتساءلت ليلى :

- لماذا غرقت العوامة ؟

فأجاب العجوز:

- لغفلة الخفير.

فقال خالد عزوز:

- بل لغضب الرحمن على من فيها..

فأمنوا على قوله ورجعوا إلى الجوزة . . . »[١٤].

بل أى شىء يمكن أن يكون أوضح تعبيراً عن التمزق نتيجة الإحساس ببعض التناقضات فى الوطن من الخيالات الدالة التى تتراءى لأنيس زكى من الماضى ، من جو مصر، ومن سياقها الثقافى المتصل؟ وإذ نحس أننا أمام شخصية مطحونة تبحث عن مهرب تلجأ إليه من الإحساس العنيف بالتمزق، لا شخصية تتلهى بالإدمان والتحلل، ينساب فى وعيه نشيد الحكيم «أيبور - ور» الذى أنشده فرعون، معيداً إلى الذهن بشدة صدى إرهاصات قوية بشرور وطنية محدقة:

«إن ندماءك قد كذبوا عليك

هذه سنوات حرب وبلاء

قلت أسمعنى مزيداً أيها الحكيم فأنشد:

ما هذا الذى حدث فى مصر ؟

إن النيل لا يزال يأتى بفيضانه

إن من كان لا يمتلك أضحى الآن من الأثرياء

ياليتنى رفعت صوتى فى ذلك الوقت

قلت ماذا قلت أيضاً أيها الحكيم «أيبور - ور» فقال:

لديك الحكمة والبصيرة والعدالة

ولكنك تترك الفساد ينهش البلاد

انظر كيف تمتهن أوامرك

وهل لك أن تأمر حتى يأتيك من يحدثك بالحقيقة»[١٥].

(١٤) نفس المصدر، ص ١١٨ ، ١١٩ .

(١٥) نفس المصدر، ص ١٢٦ .

إن جيل الكهول يحس أنه شاخ. وأنه لم يعد له دور يؤديه فى المجتمع. وهذا الإحساس مقرون بتركيز النظر على المستقبل، ووضع الأمل فى جيل الشباب.

وهذه هى الزاوية التى تجعل من إحساسه قيمة إيجابية على نحو ما. فالإحساس بنهاية جيل الكهول لا تعنى - فى نظر جيل الكهول نفسه - نهاية الدنيا، ولكنها تعنى دورة جديدة من دورات المجتمع، يتسلم فيها المسئولية جيل جديد قادر على تجديد دم هذا المجتمع، وإعادة النبض إلى عروقه الجافة. إن إحساس الإنسان حتى بإفلاسه وعدم اقتداره لا يمكن أن يدل على الموت الكامل أو السلبية الكاملة، وزيادة على ذلك فإن إحساسه بأن غيره أقدر منه على أداء المهمة وأنسب لأدائها يعتبر خطوة إلى الأمام فى طريق الإيجابية. إن الشخصية الميتة حقيقة، من الناحية الاجتماعية، هى الشخصية التى تجاوزتها الأحداث، ولكنها تصر عل صلاحيتها لأن تكون هى الإجابة المناسبة لما تتطلبه هذه الأحداث، ولذلك فهى تقف حجر عثرة فى طريق هذا المجتمع، وتسد الطريق فى وجه كل تقدم ممكن. لقد أعلنت شخصيات «ثرثرة فوق النيل» إفلاسها، ولكن هذا الإعلان نفسه أمارة على أنها تتمتع بقدر من الحياة، وقدر من الوعى، بل وقدر من العنصر المأساوى الذى يمكن أن يكون نجيب محفوظ قد قصد توجيه أنظارنا إليه، والذى يتمثل فى أن هذه الشخصيات ضحايا المجتمع فى الوقت الذى هى فيه آفته:

«وارتفع الضحك ثم عاد خالد يتساءل:

- هل ثمة أمل فى تطورنا نحو الاهتمامات العامة ؟

- إن آمالها متعلقة بالجيل الجديد.

فنظر خالد نحو رجب قائلاً:

الظاهر أن جيل الأربعين لم يعد يصلح إلا للحب..

- هذا إذا كان يصلح له حقاً.

فقال أحمد نصر:

- الجيل الجديد خير منا.

فتساءل مصطفى راشد:

أليس ثمة أمل فى أن نتغير نحن ؟

فأجاب خالد:

- نحن نتغير عادة فى المسرحيات والأفلام وهذا هو سر ضعفها» [١٦].

ويبلغ هذا النوع من الحيوية مدى أبعد فى نهاية الرواية، وذلك بعد أن تتطور الأحداث على النحو الذى تتطور عليه، من خروج مجموعة العوامة فى سيارة رجب القاضى فى تلك الرحلة الليلية، واصطدام السيارة بضحية مجهولة مظلومة، ثم ظهور مشكلة خطيرة وهى هل يبلغون البوليس أم يصمتون. فى هذا الموقف نرى أن جميع الأطراف المعنية تتعاون على الصمت، ولا يشكل لهم عنصر خوف سوى سمارة بهجت، تلك الشخصية الجادة، أو التى تصر على أن تكون جادة أكثر منها جادة بالفعل،على حد قولها فى بعض المواقف. ولكن ذروة الحيوية المفاجئة تكمن فى موقف أنيس زكى، ففى الوقت الذى تصورت فيه المجموعة أنها على وشك إقناع سمارة بهجت بالصمت، إذ بالروح الساخرة المدمرة تتسلط على أنيس زكى، فيوجه إلى سمارة بهجت من الكلام حول علاقتها برجب القاضى ما يغضب الأخير، ويشتبك الرجلان فى صراع، يصر فيه أنيس زكى على أنه هو الذى سيبلغ البوليس.

ومع هذا الموقف الجديد ينشأ سؤال، يلح على ذهن سمارة بهجت ويسيطر على الجو الروائى كله، وهذا السؤال هو: لماذا تحول أنيس زكى - ذلك الراغب عن كل شىء، الذى لا يبالى بشىء، والذى يستوى عنده عملياً وأخلاقياً كل شىء

(١٦) نفس المصدر، ص ١٤٠ ، ١٤١ .

- مثل هذا التحول؟ أهو الغضب؟ أهى الغيرة على سمارة بهجت من رجب القاضى؟ يرجع أنيس زكى نفسه هذا التحول، فى حديثه مع سمارة بهجت، إلى هذين السببين، ولكنه يضيف إليهما سبباً جديداً لعله أخطر هذه الأسباب جميعاً وهو أنه أراد أن يجرب قول ما يجب قوله - لكى يرى أثر ذلك - وقد رآه بالفعل. يقول أنيس لسمارة بهجت: «ذلك حق لم يكن الغضب أو الغيرة وحدهما، ولكن خطر لى بعد ذلك أن أقول ما يجب قوله، أن أقف موقفاً جاداً لأمتحن أثره، فوقع زلزال لا ندرى شيئاً عن عواقبه، وحتى أنت انهزمت» [١٧].

إن من حق قارئ «ثرثرة فوق النيل» أن يسأل عن معنى هذا التحول، أو بعبارة أخرى عن معنى هذا التصرف الغريب الذى يوحى ببداية تحول، فى موقف أنيس زكى. هل هو قمة سخرية الرجل المثقف الممزق الذى قطع الأمل فى جدية الحياة، والذى يريد الآن أن يقف موقفاً جدياً ليؤكد عدم الجدية عن طريق السخرية بها؟ أم تراه يقظة ضمير الرجل المثقف الذى كانت له نفس متوهجة، وتضحيات وآمال فيما مضى، ثم طمر ذلك كله تحت رماد الآلام التى «اختص بها القلب وحده» - على حد تعبير نجيب محفوظ على لسانه فى بعض المواقف - وهو الآن يتجه إلى أن يفيق - نتيجة لبعض الصدمات المادية كقتيل السيارة المظلوم، وموقفه هو الحرج بالنسبة للوظيفة - نافضاً لذلك عن نفسه بعض الرماد، ومعطياً بصيصاً دالا - وإن كان ضئيلاً - على صحوة الضمير؟ كلا التفسيرين ليس غريباً فى مثل هذا الموقف. وكلاهما - وهو الأهم - يشير إلى أننا أمام شخصية ليست مجمدة ببرودة اليأس والسلبية واللامبالاة، ومن ثم فإن بعثها - اجتماعياً وخلقياً - ليس فى عداد المستحيلات.

وهذا الوعى السياسى الحاد الذى يبثه نجيب محفوظ فى «ثرثرة فوق النيل»- حتى من خلال المواقف التى تبدو من حيث الظاهر بعيدة عن الوعى

---

(١٧) نفس المصدر، ص ١٩٧ .

وبعيدة عن السياسة- يصاحبه إحساس حاد بوعى أدبى. والحق أن الأدب والسياسة - من حيث الجوهر - كانا ولايزالان صنوين، ولذلك فإن القضية هنا ليست أن نجيب محفوظ يبث آراء سياسية أو أدبية من خلال قالب روائى، ولكن القضية بالأحرى هى امتزاج عنصرين فكريين فى مجرى الذهن المبدع، وتقديم صورة فنية لهما، من خلال الحدث المتطور والشخصية النامية، تعكس إحساس الفنان بهما، باعتبارهما قضيتين - أو قضية واحدة ذات جناحين- من القضايا التى تحدد ملامح المجتمع الذى يعيش فيه الفنان، والذى هو من نتاجه. وبهذا المعنى فإنه ينتفى وجود أى احتمال بتبشير سياسى أو أدبى هادف فى رواية «ثرثرة فوق النيل»، وتبقى الرواية عملا فنياً خالصاً، يعكس السياسة لأنه يتعامل مع الحياة ويعكس وجهة النظر الأدبية لأنه يتعامل مع الحياة، ولكنه على كل حال، لايعظ من فوق منبر ما.

يحتدم صراع واضح فى الرواية بين وجهات النظر التى تقدم المفاهيم الأدبية المختلفة، فهناك حملة واضحة على الأدب الوعظى التعليمى، الذى يبعث على الغثيان، والذى تحترفه طائفة من ممتهنى الكتابة. وقد مر بالفعل على لسان سمارة بهجت أنها لا تريد أن تكون ثقيلة الدم كتمثيلية هادفة، وينصحها رجب القاضى فى موقف آخر بأن تتجنب «الأبطال الهادفين الذين لا يتبسمون ولا ينطقون إلا عن المثل الأعلى ويدعون إلى كيت كيت، يحبون بصدق، يضحون، ويرددون الشعارات، ثم يقتلون فى النهاية النظارة بثقل دمهم»[١٨]. ولكن الأدب الهزلى له مشكلة أخرى، ففيه يمكن أن يقتل الأبطال الجمهور بخفة دمهم، وهو أيضاً يحمل مواعظ سخيفة «ولذلك فالفصل الثالث يكون أضعف فصول المسرحية وهو يكتب فى الواقع للرقابة»[١٩]. وإذن فما هو الشكل الأدبى المناسب؟ الجواب الذى تقدمه الرواية فيه كثير من التجريد والغموض، وهو يدل على أن نجيب محفوظ لم يهدف إلى تقديم وجهة نظر محددة ومقصودة فى الموضوع بمقدار ما هدف إلى

---

(١٨) نفس المصدر، ص ١٤١ .

(١٩) نفس المصدر، ص ١٤١ .

تعميق الموقف الفنى الذى تتحرك فى داخله الشخصيات والحدث، وهو موقف العبث الذى يدفع فيه كل شىء إلى دائرة الرمز : «ولكننى أقول لك إنه كما أن الطيبات للطيبين والخبيثات للخبيثين فإن مسرح العبث للعبثيين، ولن يحاسبك الأخ على السيد على انعدام الحدث أو الشخصية أو الحوار ولن يحرجك أحد بالسؤال عن معنى هذا أو ذاك، ولما كان لا يوجد أساس للتقييم فلن يهزك من يخفضك وستجدين من يرفعك ومن يقول بحق أنك عبرت بمسرح فوضوى عن عالم ماهيته الفوضى» (٢٠).

هذا الإحساس الرامى إلى تأكيد معنى للعبث، ومعنى اللامعقول، يسرى حقيقة فى جسم الرواية كله. وهو يمضى صاعداً إلى مرحلة من التركيز تتجلى بصفة خاصة فى تدفق تيار الوعى بشدة فى ذهن أنيس زكى فى المراحل النهائية للرواية، إذ يصل إلى مرحلة عالية من الاختلاط والتداخل، وهذا التيار يجمع بدقة العناصر المشتتة والانطباعات المتباعدة، ليصهرها فى مد واحد، ينساب فى وعى أنيس زكى، وبخاصة فى الحالات التى يعتريه فيها توتر شديد، وأكثر هذه الحالات توتراً على الإطلاق، وأوضحها فى الدلالة على التمزق الذى يعمق الإحساس بالعبث ما جرى به تيار وعيه على نحو عنيف، بعد الرجوع من الرحلة التى قتل فيها شخص مجهول ظلماً برعونة السكارى. لقد خدم تيار الوعى، الذى يستحضر كل عناصر الأزمة ويبرزها حاضرة للعيان، لا فى تصوير نبض الحدث بالنسبة لنقطة تحول، وهى الخروج الارتجالى وترك العوامة فحسب، ولكن كذلك فى التمهيد لنقطة تحول أخرى هى تلقى أنيس زكى ضربة توشك أن تكون قاضية بالنسبة لوظيفته، التى ترمز إلى خيط من الخيوط القليلة الدقيقة التى تصله بالحياة:

«وتناهى إليه صوت عم عبده وهو يؤذن فقال إننى وحيد، وإنه يحسن به أن يدعو أحداً أو ينضم إلى أحد. ولوح بذراعه لليل وقال إن السر قد تبخر من

(٢٠) نفس المصدر، ص ١٤٢ .

رأسه فهو مـفيق. وضحك من غرابة الفكرة. ولكنه مفـيق وها هو ليل الفجر بلا صوت يـتحـدث وليس للحوت من أثر، وأين يقـية الغـبارة هـل داستـها سـيارة؟ والحـاكم بأمـر الله كـان يقـتل بلا حـسـاب، ولما آمن بـأنه إله حـرم على الناس الملوخية، لماذا أذعنت للخروج معهم؟ هكذا توجت قاتلاً، القتل والسرعة الجنونية والهرب، والمناقشة المدببة وأخذ الأصوات، فى ديموقراطية دامية. وبعثت الزوجة والبنت ثم ماتتـا من جديد. ولن ينام الليلة إلا الميتون. والصـرخة التى هزئت من كمال الأفلاك، مجهول من مجهول إلى مجهول. متى يرحم العقل نفسه ويستسلم للنوم، وصعد الحاكم بأمر الله إلى قمـة الجبل ليمارس أسراره العلوية، ولـم يعد، حتى اليوم لم يعـد، ولم يعثر له على أثر، وحتى الساعـة لم يتوقف البحث عنه، لذلك أقول إنه حى، وقـد رآه رجل أعمى ولكن لم يصدقـه أحد، وغير بعـيد أن يتجلى للمـساطيل فى لية الـقدر. أما الإنسان المجـهول فقـد قتل كمـا قتل النوم. وتريث بصره الحائر عند الفريجيدير فوق أعلى بابهـا فاكتشف لأول مرة وجه الشبه بين منحنى البـاب وجبـين على السـيد، وأيضـاً فهـو له عـينان تغرورقـان فى أثر الضحك. وقالوا إن الحاكم بأمر الله قد قتل، كلا فمن كان مثله لا يقتل ولكنه إذا شاء ينتحـر، وقد ألقى نظرة من فوق الجبل على القاهرة ثم أمر الجـبل أن يدكها، ولما لم يصدع الجيل بأمره أدرك أن جهاده عبـث فانتحر، لذلك أقول إنه حى وغير بعيد أن يتجلى للمساطيل فى ليلة القدر» [٢١].

وكما أن وعى هذه الشخصية بالذات يعمل باستمرار ليصور الحقيقة الخارجية من الداخل - إن صح التعـبير - أو بعبـارة أخرى ليقـدم من داخل النفس صورة معـادلة للحـقيقـة الخارجـية، كـذلك يعمل «لاوعـيه» فى نفس الاتجـاه، ولنفس الهدف. والحلم الذى رآه وهو نائم، مـغلوب على أمره فى مـحل عمله، يلخص كل هذا التـمزق الشـديد الذى يتعـرض له عـالمه الداخلى والخارجى. إن كـابوس

(٢١) نفس المصدر، ص ١٦٥، ١٦٦ .

الحيـاة الواقعيـة يرتد إلى منطقة اللاوعى عنده مـولداً ذلك الكابوس الرهيب الذى يقرع أعماقه الراقدة، كما يقرع حواسه المخدرة بالنوم وبالمخدر، تلك الأعماق التى تختلط فيـها وقائع الأمس البعيـد فى حياته بوقائع الأمس القريب، مـشكلة إيقاعاً واحداً، حاداً مختلطاً، عابثاً. وهو مع كل هذا يحمل قدرة غريبة على الدخول فى جسم الحدث العام، والإسهام فى تطويره.

فى الموقف الأخير من الرواية تنفرد سمارة بهجت بأنيس زكى. وهى تتحدث عن عنصرى الأمل الوحيد الباقـيين، وهما العقل والإرادة، ومن الممكن أن يكون أنيس زكى هو المعادل الفنى لعنصر العقل، وتكون سمارة بهجت هى المعادل الفنى لعنصر الإرادة. ولكن الحوار الدائر بينهما لا ينتج موقـفاً إيجابياً بالمعنى المفهوم، إذ يفلت العـقل (أنيس زكـى) من الإرادة (سمـارة بهـجت) فى مـسـارب الضـيـاع ومتاهاته، فيبلغ الإحساس بغموض الموقف وعبثه أقصاه:

«وقالت له:

- إنك لم تعد معى

فقال محدثاً نفسه:

- أصل المتاعب مهارة قرد!

- ما كان ينبغى أن تشرب القهوة.

- تعلم كيف يسير على قدمين فحرر يديه.

- هذا يعنى أنه يجب أن أذهب.

- وهبط من جنة القرود فوق الأشجار إلى أرض الغابة.

- سؤال أخير قبل أن أذهب: ألديك خطة للمستقبل إذا تأزمت الأمور؟

- وقالوا له عد إلى الأشجار وإلا أطبقت عليك الوحوش.

- أتستحق معاشاً مناسباً إذا - لاسمح الله - رفت؟

- فقبض على غصن شجرة بيد وعلى حجر بيد وتقدم وهو يمد بصره إلى طريق لا نهاية له» [٢٢].

هل من الضرورى بعد أن قرأنا الرواية على هذا النحو أن نصر على معرفة مراميها السياسية والاجتماعية على وجه التحديد؟ وهل من الضرورى أن نصر على وضعها فى مكانها بالضبط من فكر نجيب محفوظ السياسى والاجتماعى؟ أما أنا فأرى أن الناقد الأدبى ينبغى أن يشغل أولاً بالمعنى الفنى للعمل، وبأسلوب الأداء، ويحلل المعانى السياسية والاجتماعية للنص الأدبى باعتبارها من عناصر أسلوب الأداء الفنى لا باعتبارها قيماً مستقلة تأخذ معناها من خارج العمل الأدبى. وأعتقد أننى فى ضوء فهمى هذا قد قلت ما أريد أن أقول.



(٢٢) نفس المصدر، ص ١٩٩ .

ميـــرامـار

لأن البيئة التى تتحرك فـيها الشخصيات فى « ميرامار » بيـئة مؤقتة - ليست أكثر من « بنسيـون » - فإن كل شىء فيها يبدو وكأنه مؤقت. كل شـخصية، وكل فكرة، وكل قيـمة، فى مرحلة حـركة، وكل شىء عرضـة لأن يخلى مكانه لشىء آخر. كمـحطات السفر، وقـاعات « الترانزيت » فى المطارات؛ ليست هنـاك فرصة سانحة لاستقرار كامل، أو لتطوير حياة كاملة.

وشاهد ذلك أن معظم الشـخصيات تظهر على مسرح الـعمل فى آخر جولة من جولات حياتها، بعد أن يكون قـد اتضح أن باب المستقبل يكاد يكون مغلقاً فى وجهها. وليس السن وحده هو العامل الحاسم فى خلق هذا الإحساس لدينا، وإنما التجـربة التى مرت بهـا هذه الشخـصية أو تلك، والتى بلغـت - أو كادت تبلغ - نهاية الطريق المسـدود. عامر وجـدى، الذى يمثل « بنسيـون ميرامار » بالنسـبة له معـقلاً أخـيراً، يكاد يتخلـى عن معتـرك الحيـاة، ويعيش على الذكريـات. وطلبة مـرزوق، الذى انتـهى تاريخـه، كمـا انتـهى تاريخ عـامر وجـدى، فـوضع تحت الحـراسـة، ولم يبق له من أمل سـوى أن يلحـق بابنتـه وزوجـهـا فى الكويت. وماريانا- صاحبة «البنسيون» - وقد ولى زمانها مادياً ومعنوياً، وولى نفوذها ونفوذ بنى جنسهـا فهى شىء ينتمى إلى الماضى، ولا يرتبط بالحـاضر إلا بفضل إحسـاسه التجارى العـتيد. وحسنى علام، وهو شاب ولكنه لا يـرتبط بشىء، وينطلق باحثاً عن « مشروع » غامض، فيـدع فى أنفسنا الإحساس بأن رحلته قـد استنفدت كل نواحيها المتجددة. ومنصـور باهى، وهو أيضاً شاب، ولكنه يأتى إلى « البنسيون » بعد أن يكون واضحاً أن تجـربته الكبرى فى الحياة قد انتـهت بالإخفاق، وأنه على

شفا الانهيار . على أن الشخصيتين اللتين لم يغلق الطريق بعد فى وجهيهما تماماً هما شخصيتا زهرة وسرحان البحيرى. فزهرة تبدأ فى الحقيقة- أو تريد أن تبدأ- بمجيئها إلى «البنسيون»، وسرحان البحيرى مغامر، والطريق عادة مفتوح فى وجه المغامر، وفى روحه، حتى اللحظة التى ينتهى فيها. ومن هنا كانت هاتان الشخصيتان هما الشخصيتين الوحيدتين اللتين يمكن أن يقوم احتكاك خطير بينهما، وذلك ما حدث بالفعل.

على أنه شمل علاقة هاتين الشخصيتين ما شمل جو الرواية كله، فكانت علاقتهما- على نحو أو آخر- علاقة مؤقتة، شبيهة بالعلاقة التى تنشأ بين شخصين، بضعة أيام، على ظهر سفينة مسافرة، أو بضع ساعات، فى انتظار طائرة، أو فى محطة سكة حديدية فى الفترة التى تمر بين وصول قطارين، فقد تكون مثل هذه العلاقة حارة، وممتلئة وعوداً، ولكننا نحس فى كل لحظة أنها آتية إلى نهاية لا ريب فيها.

وإذن فالرواية تعكس وجها خاصاً من الحياة، وجهاً مختاراً بعناية، وقد صقل بهذا الاختيار وتكثف، وأصبح غنياً بالمعانى الإيحائية. إننا لا نواجه فى «ميرامار» قطاعاً مستوياً من الحياة العادية التى يمكن أن نجدها فى روايات أخرى لنجيب محفوظ مثل الثلاثية، وبعض روايات قبلها؛ إذ يحكم الإيقاع الروائى هناك بمعدل من السرعة يتماشى مع معدل سرعة الحياة نفسها. إن كل شيء يلهث فى «ميرامار»، ويستوعب فى فترة وجيزة ما يمكن أن يستوعب فى عمل «واقعى» فى حياة بأكملها. والسكينة الظاهرة عند عامر وجدى، أو ماريانا، أو طلبة مرزوق: إنما تعكس فى الواقع سفراً داخلياً حافلاً بالحركة، وسريعاً ومضنياً، يذكيه وقود الذكريات الذى لا ينفك يعطى الحاضر حركته بين وقت وآخر.

والأحداث فى «ميرامار» مروية من وجهة نظر أربع شخصيات من مجموع شخصياتها . وكل شخصية تروى نفس الأحداث بضمير المتكلم، وعلى النحو

الذى تراها عليه. ولاتختلف هـذه الأحداث من شخصية إلى أخـرى إلا بمقدار ما يتاح لهذه الشخصـية أو تلك من مجال رؤية غير متاح للشـخصيات الأخرى، وإلا بمقدار اختلاف المشاعر الخاصة أو الفهم الخاص الذى تضفيه كل شخصية بالضرورة على مجرى الأحداث.

وتبدأ رواية الأحداث بعامر وجدى، وسرعان ما تصبح هذه الشخصية قطب رحى الرواية، وبؤرتها التى تتركـز عندها الأضواء، وذلك قبل أن تدخل زهرة إلى محيـط الفعل الروائى .حتى إذا دخلت ذلك المحيط أصـبحت هى مركز الجـاذبية الأكبـر الذى تدور حوله كل الشهب، بما فى ذلك عـامر وجدى نفـسه، فيمـا عدا ماريانا التى يعصمها إحساسها التجارى من أن تدور فى فلك أحد. وتأتى بعد ذلك شخصيات حسنى علام، ومنصور باهى، وسرحان البحيرى. كل يقص علينا حياته وحياة نزلاء «ميرامار»، كاشفاً عن بعد من الأبعاد، أو مفسراً حادثاً من الأحداث. حتى إذا انتهى كل ذلك، عاد عامـر وجدى من جديد يلقى نظرة على المشهد كله، نظرة فيها التحليل، والتفسير، إضاءة أخيرة قبل أن يسدل الستار.

على أن هناك شـخصيـات فى الرواية لم نسمع الأحـداث مروية من وجـهة نظرها قط، وهى شـخصيـات زهرة، وماريانا، وطلبة مـرزوق، ومن حقـها على القارئ الناقد أن يمنحها فرصة بعد أن ضن عليها نجيب محفوظ بمثل هذه الفرصة. والحق أن نجيب مـحفوظ- وإن ضن عيـها بهذه الفرصـة- لم يضن عليها بتـحديد أبعادها ورسم صورة لها من خلال مجـرى الأحداث المروية على ألسنة الشخصيات الأخرى. ونتيجة لذلك يصبح الوفاء بهذا الحق أقل صعوبة.

لقد اتبع نجـيب محفوظ مـنهجاً فريداً فى «مـيرامار» حـين أداها على النحو الذى أشـرت إليه، وكـأنه أراد أن يرسم لوحات، مـستـقلة ومتـداخلة فى الوقت نفسه، يؤدى بمجموعها العمل. وسـأحاول أن أقرأ هذا العمل بالطريقة التى عرضه صاحبه بها، مستأذناً، كما أشـرت، فى أن أضيف إليه لوحات أخرى من صميمه،

وإن كان نجيب محفوظ قداختار ألا يجعل منها عناوين كبيرة . وسأحاول كذلك أن أقدم كل شخصية بمعالمها الدالة، باعتبار أن كل شخصية منها تمثل كياناًخاصاً له أهمية فى ذاته، وله أهمية أخرى من حيث هو فرع يكوّن - بالانضمام إلى غيره- عملاً كلاً . والرواية - ليس غير- هى دليلى إلى رسم هذه الصور، وهى مصدرى الأول والأخير. وسأعتمد كثيراً على تجميع ملامح كل شخصية، وملامحها عندى تكمن فى «خلفية» هذه الشخصية، وتاريخها، ورؤيتها للماضى والحاضر، وحساسيتها الخاصة المتمثلة فى ردود فعلها تجاه الناس، والطبيعة، والأشياء، والأفكار.

ونحن لا نكاد نتقدم فى قراءة الرواية حتى نعلم الكثير عن عامر وجدى من خلال المعلومات التى يصبها عنه نجيب محفوظ صباً، فنعلم أنه من الإسكندرية، وأن حياته العملية قد انتهت فجاء إلى مسقط رأسه، وأنه من زبائن « ميرامار » القدامى، وقد جاء ليقضى فيه بقية حياته فى هدوء. كما نعلم أنه صحفى قديم، وأنه كان ذا نفوذ سياسى. كل هذه المعلومات عن عامر وجدى تتجمع لدينا قبل انتهاء بضع صفحات من بداية الرواية. ولا يكتفى نجيب محفوظ بذلك، وإنما يحرص على أن يلخص لنا فى عبارة واحدة النفوذ القديم لعامر وجدى: « كان عامر وجدى شخصاً فريداً، له فى الرجاء جانب يرده الأصدقاء، وفى الخوف جانب يتجنبه الأعداء »[1]. كذلك يقدم لنا نجيب محفوظ فى تلك المرحلة المتقدمة من الرواية الأسلوب الذى سيستخدمه منذ الآن، وحتى نهاية «ميرامار»، وهو أسلوب يقوم على تقديم «الخلفية» التاريخية والنفسية للأحداث، عن طريق قطع الحدث الذى ينتمى إلى الحاضر فجأة، والاعتراض بما يوضح العناصر المنتمية إلى التاريخ مما يكمن فى وعى هذه الشخصية أو تلك. وهو بهذا لايترك تيار الوعى ينساب مع الحدث فى جدول واحد تتشابك فيه معطيات الماضى مع معطيات الحاضر كما قد نجد عند جويس، وفوكنر، ولكنه يضع فواصل مادية تفصل بين ما ينتمى إلى الماضى وما ينتمى إلى الحاضر. وكأن نجيب محفوظ يحرص بذلك على

أن يضع يد القارئ على الحدود الواضحة التى تفصل بين الأشياء، ويقدم له الحواجز التي تحول بينه وبين قراءة الماضى منداحاً فى الحاضر، أو قراءة الحاضر منداحاً فى الماضى. إن الماضى الكامن فى وعى الشخصية- إذن - يتدخل فى الوقت المناسب ليكشف عن الأبعاد الضرورية لفهم الحاضر، ولكنه يظل فى مكانه باعتباره ذكريات لا تتحد مع مجرى الحاضر.

إن عامر وجدى يعود بواسطة هذا الأسلوب إلى ماضية الحى من خلال حاضره الميت . هذا الحاضر الذى لا يعدو الاستمرار فى الحياة عن طريق القراءة والنوم فى حجرة «نعسانة فى جوها شبه المظلم الذى لا يدل على وقت» [٢]. وعن طريق الجلوس فى ردهة «ميرامار» والمشى فى دائرة ضيقة لم تبلغ فى الرواية كلها أقصى من «البالما» على ترعة المحمودية. إن العنصر «الحى» الوحيد فى هذه الحياة هو نافذة الذكريات المفتوحة على مصراعيها فى نفس عامر وجدى. ونحن ننفذ معه من خلال هذه النافذة إلى ماضيه القريب والبعيد، ونتعرف على وجهة نظره فى مجريات الأمور. لقد طغى عليه مد الحياة، فقلص من صلاحية أسلوبه الصحفى، وحاصره فى ركن ضيق تمهيداً للفظه. وبضربات الذاكرة التى يصور نجيب محفوظ عملها فى ذهن عامر وجدى حية ومركزة وموحية، تتجسم لنا حقيقة شخصية عامر وجدى التى لا يتراءى لنا منها فى حاضر الرواية سوى حطام، وتعرض علينا آراؤه التى تحمل إشارات من النقد الاجتماعى والسياسى:

« وقال من عيَّنه الزمن الهازل رئيساً للتحرير »:

- زمن البلاغة ولى، هل عندك عبارة تصلح لراكب طيارة؟!.

راكب طيارة! . أيها القره جوز المفعم شحماً وغباء . . . إنما خلق القلم لأصحاب العقول والأذواق لا للمجانين المعربدين من ضحايا الملاهى

(١) ميرامار ص ١١.
(٢) نفس المصدر، ص ١٢..

والحانات. . . ولكن قضى علينا طول العمر بالسير فى ركاب زملاء جدد فى المهنة، لقنوا عملهم فى السيرك ثم اجتاحوا الصحافة ليلعبوا دور البهلوانات . . » [٣].

وهذا النقد يعنف أحياناً فيعمق ملمحاً من ملامح تلك الشخصية المقهورة التى غلبها مد الزمن، والتى يتردد الإنسان حيالها بين إحساس الإشفاق، إذ إنها أدت واجبها ثم لفظت دون تكريم، وإحساس الراحة والانتصار على الماضى المتخلف، الذى يمثله أسلوب عامر وجدى المتخلف، والانتصار على الجو الفاسد الذى يمثل عامر وجدى جانباً منه (ضرب نجيب محفوظ مثالاً على خوض عامر وجدى فى الوساطات والمحسوبيات) [٤]. إن عامر وجدى، ذلك الموتور المنفى، يعبر عن شعوره الساخط بأسلوب مر ساخر يحمل ظلالاً واسعة من النقد الاجتماعى. والموقف الأخير له قبل اعتزاله العمل، وهو اعتزال إجبارى يأخذ صورة الاختيار، مثال جيد على ذلك . وهو يؤدى بأسلوب الذكريات التى تقطع الحاضر بصفة مؤقته مما أشرت إليه بالفعل :

- سيدى الأستاذ، أستودعك اللّه .

رمقنى فى ضجر، وهو يضيق بى كلما رآنى . قلت :

- آن لى أن أعتزل.

قال وهو يدارى ارتياحه.

- خسارة كبيرة ولكننى أرجو لك حياة طيبة.

انتهى كل شىء.

انطوت صفحة تاريخ بلا كلمة وداع ولا حفلة تكريم ولا حتى مقال من عصر الطائرة. أيها الأنذال. أيها اللوطيون. ألا كرامة لإنسان عندكم إن لم يكن لاعب كرة؟! » [٥].

(٣) نفس المصدر، ص ١٤ . (٤) نفس المصدر، ص ١٣ . (٥) نفس المصدر، ص ١٥ ، ١٦ .

هكذا تبدأ شخصية عامر وجدى تتضح بالكشف عن جوانبها الحية التى تنتمى إلى الماضى، ولكنها تشكل حركة الحاضر أيضاً، باعتبارها الجزء الأغنى والأهم من هذه الشخصية. إن هذا الشيخ يحمل بين جنبيه آثار فعل مأساوى ينضح بالمرارة، وخيبة الأمل . إنه آدم طرد من الجنة! غير أن هذا البعد المأساوى الذى ينتمى إلى الماضى القريب فى حياة هذه الشخصية لا يمثل فى الواقع سوى ناحية واحدة من نواحى مأساة حياته الكاملة، وهذه الناحية ليست أفدح النواحى، وليست أحفلها بالإخفاق والمرارة. والمصدر الحقيقى للإخفاق، أو لنقل وبؤرة المرارة التى سممت حياته كلها، إنما تنتمى إلى ماضيه البعيد الذى يكشف عنه نجيب محفوظ بنفس الأسلوب الروائى، ذلك الأسلوب الذى يراوح فى عرض الموقف بين الحاضر والماضى، فى لقطات متصلة منفصلة - كما هو الحال - شبيهة بآلة التصوير التى يستخدمها السينمائى البارع، فيعرض علينا بواسطتها الحياة على شكل لقطة من الماضى، ولقطة من الحاضر. لقطتان منفصلتان زمناً وواقعاً، ولكنهما متصلتان شعوراً. والهدف من كل ذلك إحلال الواقع الشعورى محل الواقع الزمنى، أو استبدال الصورة الفنية بالحقيقة الخارجية؛ إذ يصبح منطق هذه الصورة هو المنطق الذى يحكم العمل الفنى، ويحكم استجابة القارئ فى الوقت نفسه. لقد كان جيمس جويس أستاذ هذا «التكنيك» دون منازع ، وقد صارعه فى «أهل دبلن»، وفى «صورة الفنان فى شبابه»، وسيطر عليه فى «يوليسيس».

ونجيب محفوظ يحاول - على سبيل القطع - أن يجرب شيئاً من هذا الأسلوب، ولكنه لا يصل به فى تعقيداته، وتشابكاته التى تصل إلى حد التشويه المقصود، ما يبلغه به جيمس جويس. إنه - كما قلت - يترك مسافة واضحة بين ما ينتمى إلى الماضى وما ينتمى إلى الحاضر، وإن لعب لعباً حراً فى قطع خيط الحاضر، والدخول بصورة منتمية إلى الماضى، دونما منطق واضح سوى منطق الحدث نفسه، ذلك المنطق الذى يهدف إلى تقديم الحدث بجوانبه القريبة والبعيدة

المباشرة وغير المباشرة، ما ينتمى منها إلى الحاضر وما ينتمى إلى الماضى، بحيث يكون الماضى ماثلاً فى الحاضر يكوّن معه صورة متكاملة متآزرة.

إن عمق مأساة عامر وجدى يكمن فى ماضيه البعيد ، فى تهمة بالإلحاد طرد على أثرها من الأزهر. وليس هذا هو المهم، وإنما المهم أن ذلك تسبب فى وأد قصة حب كان يمكن لها أن تؤتى ثمارها عن طريق شريف، ولكنها ماتت بكلمة لا راد لها من التعصب الأعمى. ومعنى هذا أنه قد قضى على جوهر هذه الشخصية من زمن بعيد حين قضى على عنصر الحب فيها. وأنا لا أهتم بذكر هذا كله باعتباره أحداثاً تلخص حياة هذه الشخصية؛ فذلك شىء لا ينطوى على قيمة كبيرة فيما أرى، وإنما أهدف من ورائه إلى الكشف عن الملامح الأساسية لهذه الشخصية بالكشف عن تضاريس حياتها، أو بعبارة أخرى، عن التجارب الكبرى التى شكلتها.

لا يهم فى حياة عامر وجدى أن يكون أزهرياً طرد، أو صحفياً طرد. وإنما يهم ملاحظة الخط البيانى الذى يعبر عن تطور هذه الشخصية، والعناصر المتضادة فى تاريخها، مما ترتب عليه تراكم المادة التى جعلت العنصر المأساوى فيها يتغلب على ما عداه من العناصر. لقد رفضه المجتمع أولاً بتهمة التطرف فى السلوك (حيث اتهم بأنه اشترك - وهو الأزهرى - فى «تخت عالمة» أو سأل أسئلة تشى بإلحاده)، ثم رفضه آخراً بتهمة مضادة هى الرجعية فى الأسلوب، وفى تناول الحياة. «زمن البلاغة ولى، هل عندك عبارة تصلح لراكب الطيارة ؟!». هذا هو صراع المتناقضات الذى يمثل مأساة هذه الشخصية ويلخصها، وصراع المتناقضات هذا - وهو قيمة تنتمى إلى الماضى فى حياته- يسهم فى الكشف عن ملامح شخصيته بما لا يسهم به أى عنصر من العناصر التى تنتمى إلى حاضره؛ فحاضره حاضر مختصر على كل حال. وهذه الشخصية- إذن - هى صوت الماضى الذى يتردد صداه فى الحاضر، ولكنه لا يصنع هذا الحاضر.

وصراع المتناقضات يحدث فى شخصية عامر وجدى صدعاً عميقاً . لقد تركته هذه المتناقضات يدور حول مجموعة من الأسئلة التى يصعب عليه الاطمئنان فيها إلى جواب . ومن أبرز هذه الأسئلة السؤال الدينى، الذى يبدو أنه أرّقه قبل أن ينبذه المجتمع بسببه، وما يزال يؤرقه حتى الآن . إنه يبدو عصياً فى قضية الدين هذه فى مواجهة من يملك إحياء حبه أو وأده، بحيث لا يلين قياده حتى فى أشد الحالات حرجاً : «اللعنة . منذا يزعم أنه عرف الإيمان . قد تجلى الله للأنبياء ونحن أحوج منهم إلى ذلك التجلى . وعندما نتحسس موضعنا فى البيت الكبير المسمى بالعالم فلن يصيبنا إلا الدوار» [٦] - ويبدو أن هذا الدوار مستمر معه حتى الآن، وذلك بعد أن ودع الصراع جملة، وآوى إلى ركن هادئ من الحياة : «رجعت ولى عند الله دعاءان، دعاء بأن يمن على بحل مشكلة الإيمان، ودعاء بألا يصيبنى بمرض يقعدنى عن الحركة فلا أجد من يأخذ بيدى » [٧] وهو يعتقد أحياناً أنه حل كل المتناقضات فى نفسه فى حين بقى هذا السؤال دون حل : «إذن فقد انتهت حيرتك ؟.

- أجبت - بالإيجاب . ثم تذكرت حيرتى الخاصة التى لا تحل بحزب ولا ثورة فرددت الدعاء الذى لا يدرى به أحد » [٨].

لقد انغمر عامر وجدى منذ ظهوره فى «البنسيون» فى الأحداث التى تعمر بها هذه البيئة الصغيرة، وهذا شيء طبيعى. ويترتب على هذا أن ملامحه، باعتباره شخصية روائية، تتحدد من خلال علاقته ببقية الشخصيات، وإن كان هذا لا يمنع من أن المنبع الأصيل لهذه الملامح موجود فى الذكريات التى لا تفتأ تفيض على الحاضر، فتلونه وتحكم اتجاهاته إلى حد بعيد. إن تياراً جديداً بدأ يتفجر فى نفسه منذ أن فتح «شراعة» الباب لزهرة، ولعله تيار قديم مطمور تحت ركام الزمن، وتراكم خيبة الأمل، يبدأ فى العطاء من جديد . لقد حرك مجرد ظهورها نفسه،

(٦) نفس المصدر، ص ٢٢ (٧) نفس المصدر، ص ٢٤
(٨) نفس المصدر، ص٥٥.

وحركت رحلتها القصيرة من « الزيادية - بحيرة » إلى الإسكندرية بركة الذكريات الراقدة فى أعماقه، وذلك من قبل أن يعرف ما تنطوى عليه هذه الرحلة من أسباب لا تخلو من طابع مأساوى. إنه يجد فيها نفسه! ألم يصنع هو أيضاً حياته برحلة مشابهة؟ وفى الحال تتداعى الذكريات، ممهدة للربط بين مشاعر متبادلة من الحنو والاحترام بينه وبين زهرة منذ الآن وحتى نهاية الرواية. انظر كيف يسيل الحاضر فى الماضى، أو الماضى فى الحاضر بعد أول حديث مقتضب مع زهرة:

« ... حولت عينيها إلى البارفان كأنما لتتفادى من المزيد فاحترمت سرها وازددت لها حباً. وبكل حنان دعوت لها فى سرى أن يحفظها الله.



قلت وأنا أقبل يدها المعروقة المدبوغة « ببركة دعواتك أصبحت رجلاً ولا كل الرجال، هلمى معى إلى القاهرة ». فقالت وهى تتطلع نحوى بحنان : «فليزدك الله من خيراته وبركاته. أما أنا فلن أغادر البيت، إنه حياتى وعمرى ».

بيت نحيل، مقشر الجدران، تلطمة الرياح وتستقر أملاح البحر على أحجاره، وتلفحه روائح السمك المكدس على شاطئ الأنفوشى.

قلت : « لكنك تعيشين هنا وحدك ».

فقالت : معى خالق الليل والنهار »(٩).

ويصبح رجع الذكريات هذا أشد وضوحاً ومباشرة، وأكثر تحديداً، بعد فترة من الحياة مع زهرة فى « بنسيون ميرامار »، وتتعدد المشابه التى تربط بين ماضى زهرة- وماضيه بعد أن يحيط بقصتها علماً. ورجع الذكريات هنا واضح وقريب بحيث لا يحتاج إلى تداخل الماضى فى الحاضر، وإنما يكفى فيه التقرير المباشر. إن ما يجمعهما على مأساة واحدة لا يعود فحسب إلى ماضيه القريب الذى ترك فيه

---

(٩) نفس المصدر، ص ٣٧.

الإسكندرية، وصنع نفسه، وإنما يضرب بجذوره فى ماض أبعد وأعمق، ماض يتناول حياته بأسرها. ويبدو هذا الماضى للعيان فلا يترك شبهة فى ذهن عامر وجدى بالنسبة للسبب الذى يجعله يحس بذلك الحنين الثر بينه وبين زهرة وذلك التفاهم المتبادل بينهما. إنه كما قلت يرى فيها نفسه. يراها إمتداداً له، لو أنه بقى صالحاً لأن يكون له امتداد .

« أدركت أشجانها. لقد هاجرت مثلها مع والدى من القرية . وأحببت القرية مثلها . وعلمت نفسى كما تود أن تفعل. ورميت مثلها بتهمة باطلة.

فقال أقوام إنى أستحق القتل . ومثلها فتننى الحب والتعلم والنظافة والأمل» [١٠].

هكذا تنعقد الصلة عميقة بين عامر وجدى وزهرة. وهو يلحظها، ويتتبع تطور شخصيتها، وتنمو مشاعر العطف فى نفسه نحوها. وتعمق مشاعر العطف هذه أحياناً حتى لتكاد تتحول إلى عاطفة غريبة، عاطفة لا يمكن القول بحال إنها يشوبها إحساس جنسى - فظروف عامر وجدى، وظروف علاقته بزهرة لا يمكن أن تسمح بهذا القول - ولكن يمكن أن يقال إنها عاطفة الأبوة المشوبة بلمسة من الانتعاش الذى يبعثه الشباب المزدهر فى مشاعر الإنسان المولى . يقول لها - مداعباً بالطبع - فى مرحلة متقدمة من علاقتهما- «وأنا أيضاً من عشاقك يا زهرة. . » [١١]. وهى تبادله حباً بحب. لقد صارا صديقين. وقد استمرت العلاقة بينهما صافيه لم تشبها شائبة طول الرواية. وقد دافع عامر وجدى عن زهرة، وانتصر لها، فى كل الحالات التى تعرضت فيها لمتاعب من داخل « البنسيون ». ومع أنها رفضت الرأى الذى يبدو أنه يميل إليه، وبخاصة فى مسألة عودتها إلى القرية، ومسألة وجوب موافقتها على الزواج من بائع الصحف محمود أبى العباس، فإن ذلك لم يجعله يتخلى عنها لحظة.

---

(١٠) نفس المصدر، .ص ٦٩

والملاحظ أنه يقف - فى البداية - حاسماً فى الدفاع عنها، وبخاصة عند نشوب أول أزمة بينها وبين طلبة مرزوق حين طلب منها أن تدلكه . هنا يبدو عامر وجدى قاطعاً فى الوقوف ضد طلبة مرزوق، وضد ماريانا التى تحاول الدفاع عنه:

« تمتمت بلهجة ذات معنى

ماريانا !

تساءلت بحدة .

- أتشك فى نيته ؟.

- العبث لا حدود له .

- لكنه شيخ كما تعلم

- وللشيوخ عبثهم أيضاً !

- قلت إنها أولى بالنقود من أخرى غريبة !.

- إنها فلاحة. .

ثم ذكرتها قائلاً :

- وقد وضعتها فى حماك ! »(١٢).

هذا عبث صريح من جانب طلبة مرزوق يقف ضده عامر وجدى بقوة، ولكننا نلاحظ أنه لا يثور ثورة مماثلة حين يعلم بمهاجمة حسنى علام زهرة، وقد رجع مخموراً فى إحدى الليالى، كما أننا نلاحظ أنه يمر بزهرة وسرحان البحيرى - فى موقف من مواقف الرواية - وهما يتناجيان فيتجاهل الموقف جملة . حقًّا إنه يلمح بعد ذلك لزهرة محذراً من مطامع الشباب، ولكن رغبته القوية فى أن تحقق آمالها ومطامحها تجعله يغض الطرف. وعلى هذا النحو يمكن أن يقال إن حبه لها هو الذى دفعه إلى الثورة فى الموقف الأول، وهذا الحب نفسه هو الذى

(١١) نفس المصدر، ص ٤٢.

(١٢) نفس المصدر . ص ٤٦، ٤٧.

دفعه إلى التغاضى، وبخاصة عن الموقف الأخير. وهكذا يعطى نجيب محفوظ صورة جامعة عن علاقتهما، وحدودها، وجذورها، فى نفس عامر وجدى:

قربت وجهى من وجهها الجميل المحبوب وقلت :

- زهرة، هؤلاء الشبان لا يعرفون للهو حدوداً . أما عند الجد. .

وفرقعت بأصابعى، ولكنها قالت:

حدثنى أبى عن كل شىء.

إنى فى الواقع أحبك وأخاف عليك.

أنا فاهمة، لم أعرف رجلاً مثلك منذ أبى . وأنا أحبك أيضاً.

لم أسمع بكلمة الحب من قبل بهذه النعومة الرائقة. وكان من الجائز أن تخاطبنى بها عشرات الأفواه البريئة لولا تهمة ألقيت بغباء. تهمة لا يمكن أن يقضى فيها أحد من الناس » (١٣).

إن حبه لها، وثقته الكاملة فى جدها، وبراءتها، واستقامتها، كل هذه أشياء تغطى على عينيه، فلا تجعله يتنبه تماماً للعلاقة المحتدمة بينها وبين سرحان البحيرى. وهو فى الواقع لا يتنبه لذلك إلا بعد أن ينبهه طلبة مرزوق، وإلا بعد أن تعترف له زهرة بذلك اعترافاً صريحاً. ويستمر فى دفاعه عن زهرة؛ فبعد أن يغدر سرحان البحيرى بها، ويرحل عن «ميرامار»، يقف عامر وجدى فى وجه الاستنتاج المثير الذى يستنتجه طلبة مرزوق، من أن سرحان البحيرى قد سلبها «الشىء الذى لا يعوض»، وهو يفعل ذلك فى حين أن الشك يجتاحه اجتياحاً. وهو يعود فيؤكد موقف الدفاع هذا فى نهاية الرواية، وذلك حين يهتف فى وجه طلبة مرزوق، وقد كرر اتهامه لزهرة : صه : لا تفترى « كذا » على الناس بغير يقين . . » (١٤). ويستمر فى الدفاع عنها لدى ماريانا التى قررت أن تتخلص منها.

---

(١٣) نفس المصدر . ص ٥٨،٥٧ .

(١٤) نفس المصدر، ص ٢٦٨

حتى إذا حانت لحظة الوداع كـان بينهما هذا الموقف المؤثر الذى يبلغ ذروة الحنان، والرقة العاطفية المتبادلة:

« فافتر ثغرها عن ابتسامة حنون وهى تقول :

- ولن أنساك ما حييت أبداً . . .

أشرت إليها أن تقرب وجهها منى، ثم قبلت خديها بامتنان وأنا أقول :

- أشكرك يا زهرة. . .

ثم همست فى أذنها:

ثقى من أن وقتك لم يضع سـدى، فإن من يعرف من لا يصلحون لـه فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود . . . » [١٥].

هكذا يتضح الإخلاص والحب الشديدان اللذان يكنهما عامر وجدى لزهرة. ومع ذلك فالمساعدة التى يقدمها لها فى طول الرواية لا تزيد عن إسداء النصائح، التى تستقبلها زهرة بما يليق بها من امتنان، وإن لم تسلك - كما أشرت- وما يتفق مع هذه النصائح فـى بعض الأحيان. وقـد واكب هذه النصائح دعاء يردده عـامر وجدى إلى الحد الذى يصبح فيه كاللحن المميز كلما التقيا : «ليحفظك الله» . إن هذا الدعاء يتكرر بألفـاظه تلك، أو بألفاظ قريبـة من تلك الألفاظ . «وبكل حنان دعـوت لهـا فى سـرى أن يـحـفظهـا الله » [١٦]،فرددت فى نـفسى «فليحـفظك الله»[١٧]، « قلت من قلب محب : - ليحفظك الله يا زهرة » [١٨].«ليحفظك الله ويسعدك. . » [١٩]،« ليـحـفظك الله يا زهرة » [٢٠]. حـقاً إن هذا الدعـاء دليل القلب المحب المفتوح الـذى يرغب فى كل خير لزهرة، وحقاً إن صـفة « الحفظ » هى الصفة التى تحتاج إليها زهرة أكثر من أى صفة أخرى. وقد يساعد كل ذلك -

---

(١٥) نفس المصدر، ٢٧٨، ٢٧٩. (١٦) نفس المصدر، ص ٣٧. (١٧) نفس المصدر، ص ٤٥.
(١٨) نفس المصدر، ص ٥٧ (١٩) نفس المصدر، ٦٥ (٢٠) نفس المصدر، ص ٧٢، ٨٠

إذا فسرنا شخصيــة زهرة تفسيراً رمزياً معيناً كما قد أتعـرض لذلك فيما بعد - على الكشف عن ناحية مهمة من نواحى شخصية عـامر وجدى. غير أن الحقيقة تبقى، وهى أن هذه الشخصية لم تعد قادرة، فى المرحلة التى يقدمـها فيها نجيب محفوظ إلى معترك الرواية، على « فعل » من نوع ما . وقد يؤكد هذا ما سبق أن قلته من أن جوهر هذه الشخـصية إنما ينتمى إلى الماضى أكثر مما ينتـمى إلى الحاضر. وليس معنى هذا أبداً التقليل من شأن دورها فى الحاضر، إذ إنها تكشف عن جذور الحياة التى لا يمكن أن يتصور الحاضـر بدونها، ولكنها غير صالحـة لتشكيل هذا الحاضر أو المساهمة على نحو كبير فى تكوين صورته.

وإذا فكرنا فى الشخصيتين على مستوى الرمز فإن موقفه من النبأ الذى تلقاه بأن زهرة تريد أن تتـعلم موقف يستـحق التأمل. لقـد كان قرار زهرة هذا مـدهشاً وغريباً فى نظر عامـر وجدى. وقد ناقشه بين مصدق ومكذب، واستـمرت دهشته بالغة بـعد أن تأكد له صـحتـه. ماذا تعنى الدهشـة البالغـة التى تسيطر على عـامر وجـدى إزاء هذا القـرار؟ هل تدله تجـاربه على أن مـثل هذا الشىء أبعـد من أن يصدق؟ أم تراها الدهشة المتولدة عن الإخلاص الشـديد لزهرة، والرغبة فى رؤيتها تبدأ رحلتها فى مـحاربة الجهل ؟ مهما يكن من أمر فقـد انطلقت عبارات الدهشة من فمه كالقـذائف، وماريانا تلقى إليه الخبر « هذا مـذهل حقاً » . . . « أكرر أنه قرار مـذهل حقاً !» . . « ولـكنى مذهول بكل معنـى الكلمة !» [٢١]، . . « أما التعليم فـفكرة مدهشة » [٢٢]. على كل حـال - وأيا كانت أسـباب هذه الدهشـة البالغة - فـقد بقى عامر وجـدى على موقفه من زهرة، ذلك الموقف الذى يحـبها فيه، ويعطف عليها، ويمدها بالنصائح والدعوات، و « يفعل » من أجلها القليل؛ إذ يكتفى بالمساعدة على القراءة والكتابة « من حين لآخر ».

إن صلة عـامر وجـدى بزهرة فى الرواية تطغى عـلى صلته بالشـخـصيـات الأخرى، وتحيلهـا إلى مجرد انطباعات لا عـمق لها . وهى انطباعات تخـتصر فى

---

(٢١) نفس المصدر، ٦٢.　　(٢٢) نفس المصدر، ص ٦٤.

كثيـر من الأحيان إلى الحد الذى يعبـر فيه عنها بقليل من العـبارات. ولعل أعمق هذه العلاقات - نسبياً - علاقتـه بماريانا وطلبة مرزوق . وذلك شيء يبدو طبيعياً؛ أما ماريانا فهى مرتبطة عنده بالذكريات، وبما بقى من حياته، وأما طلبة مرزوق فهو الإنسان الوحيد بين النزلاء الذى يمكـن أن يقيم معه تفاهماً يساعد حـياته الحاضرة على الاستمرار، مجرد الاستمـرار . إنه يتعلق بماريانا باعتبارها منارة إنقاذ، وملجأ يلجأ إليـه بقية حـياته فى هدوء. وهو يهـدهدها فى البداية باعـتبارها أمـلاً عزيزاً يساوى الطـمأنينة والأمان: « مـاريانا، عزيزتى مـاريانا، أرجو أن تكونى بمـعقلك التاريخى، كالظن وكالمأمول، وإلا فعلى وعلى دنياى السلام » (٢٣). لكننا نعلم أن ما بينهما من الذكريات لا يميزه شيء خاص عن ركـام الذكريات العام،فهما أصدقاء منفعة، وهما كما يعبر عـامر وجدى لم يتبادلا « العشق ولا مرة !». وهو يستكين إليها قبل مجيء طلبة مرزوق إلى « البنسيون » فتصبح عالمه، ويصبح عالمها. ولأنه حريص على أن يظل عنصـر الأمان مكفولاً له فإنه يطريها إطـراء يقف على حافة النفاق، ولا يجرؤ حتى على أن يطلب إليهـا « تغيير المحطة » التى لا يرتاح لها فى الراديو، وهو يقول لنفســه : « ماريانا، مهم عندى جداً أن يمتد بك الـعمر بعدى ولو يوماً واحداً حتى لا أضطر إلى البحث عن مأوى جديد » (٢٤).

كـذلك نـرى أن عـلاقـتـه بطلبـة مـرزوق لا تتـعـدى مـجـرد « التـعـايش السلمى ». ومن الواضـح أنـهـما مخـتـلفا المـزاج والتـكوين ، ولكنهـما بحـكم السـن ، وتـاريخ التـجارب ، يجـدان أرضـاً مشتـركـة يقيـمان عليها أسـاس هـذا « التعـايش السلمى » الـذى يجـدان فـيه من الخير لهــما معـاً أن يتـجاوبا فيـما يمكن التـجاوب فيه ، وأن يـدعا الخـلافات . والملاحـظ أنهما ينجـحان فى ذلك إلى حد كـبيـر ، وقد أسـهم عامر وجـدى كثـيراً فى هذا النجـاح ، فكان يتـلقى ملاحظـات طـلبة مـرزوق اللاذعـة بسماحة نـادرة . وقد لخـص نجـيـب محـفوظ طبيـعة العـلاقة بينهما فى العبـارة التـالية: «فغـلب الأنـس بـروح الجيـل الواحـد

(٢٣) نفس المصدر، ص ٨ (٢٤) نفس المصدر، ص ١٥.

على الخلافات البالية، وإن انطوى كل منا فى أعماقه على مزاج منفرد مناقض لصاحبه. ولكن تجىء أوقات يبرز فيها المزاج الثاوى فى الأعماق ليثير الغبار والتحديات» (٢٥).

وأما علاقته بحسنى علام، وسرحان البحيرى، ومنصور باهى فهى لا تكاد توجد كما أشرت؛ فقد يتكون فى نفسه انطباع سريع هنا أو هناك عن واحد أو آخر منهم، ولكن هذا الانطباع لم يتركز أبداً بحيث يصبح شعوراً ثابتاً. وهو يصفهم وصفاً سريعاً حين يفدون، الواحد تلو الآخر، إلى بيئة الرواية، ولا يكاد وصفه لهم يتعدى الملامح الخارجية. غير أنه يقف فترة أطول نسبياً عندمنصور باهى فيزيد على وصفه للآخرين وصف أثره فى نفسه: «. . أثر فى وجهه الرقيق وقسماته الصغيرة الجميلة» (٢٦). ومنصور باهى هو الوحيد من بين الشبان الثلاثة الذى يدور بينه وبين عامر وجدى حوار يتناول الماضى، وعامر وجدى «يقبض على الفرصة بجنون» ليفيض فى الكلام على تاريخه السياسى، ومواقفه الوطنية.

إن شخصية عامر وجدى شخصية سياسية، أو على الأصح بقايا شخصية سياسية. كان صحفياً وفدياً مقرباً من «الزعيم» - وإن ترك الوفد بعد حادث ٤ فبراير- ويمكن أن يقال إنه كان حينذاك كاتب الوفد الأول، فهو يقول «للزعيم». «سأسمع دولتكم مقالة الغد» (٢٧). بل إنه فى الواقع أسهم فى كل التنظيمات السياسية، من حزب الأمة، إلى الحزب الوطنى، إلى الوفد، إلى الثورة. ولكننا - حتى فى نطاق الذكريات السياسية هذه - لا نرى له مواقف واضحة تعبر عن معتقد معين فى الإصلاح السياسى، أو الاجتماعى، وإن أمكن أن نتعرف على رأيه فى التيارات السياسية لعصره من شريط الذكريات الذى أشرت إلى أنه لا يفتأ يعاوده متدخلاً بإلحاح فى مجرى الحاضر. وملوناً ملامح شخصيته إلى حد كبير.

---

(٢٥) نفس المصدر، ص ٣٠

(٢٦) نفس المصدر، ص ٤٩.

(٢٧) نفس المصدر، ص ٢٠.

إنه فى استسلامه لفيض الذكريات يأسى لأنه لم يدون ذكرياته. وهو يلخص فى خاطره الجانب السياسى من هذه الذكريات قائلاً: «. . . حزب الأمة ما أعجبنى فيه وما نفرنى منه، الحزب الوطنى بحماساته وحماقاته، الوفد بثورته العالمية الخالدة، الخلافات الحزبية التى قوقعتنى فى حياد بارد لا معنى له، الإخوان الذين لم أحبهم، الشيوعيون الذين لم أفهمهم، الثورة ومغزاها وامتصاصها للتيارات السابقة» [٢٨]. ومع ماضيه السياسى هذا لا نجده فى حاضره حريصاً على الثرثرة السياسية، لا عن الماضى، ولا عن الحاضر. ولا يفتأ طلبة مرزوق يحاول جره إلى الحديث فى السياسة، ولكنه يلوذ من سكينته بحمى حصين [٢٩]. بل إن الجدل السياسى قد يحتدم بين كل نزلاء «البنسيون»، ويبقى هو صامتاً إلى الحد الذى يتهم فيه من جانب طلبة مرزوق بأنه إنما يحاول ترويض نفسه على سماع ما يكره [٣٠]. والمرة الوحيدة التى انبجس فيها إحساسه السياسى فغطى على كل شىء، وأعطانا تلخيصاً لرأيه فى الماضى والحاضر، هى المرة التى قال له فيها منصور باهى إنه يعرف عنه من قراءته لبعض مقالاته السياسية فى بطون الصحف. فهذا التغير - من الصمت إلى الثرثرة- له أسبابه إذن. لقد أحس أن هناك نفساً تهتم به، وتعرف عن جهاده. وبعبارة أخرى أحس أن ضياعه ليس كاملاً. ولم يدع هذه الفرصة تفلت من يده، فتفجر إحساسه العميق «بالزوال والنسيان والجحود»:

«وفجأنى منصور باهى قائلاً:

إنى أعرف من تاريخك الشىء الكثير.

اجتاحنى فرح صبيانى كأنما ردت إلى فترة من فترات الشباب، فمضى يفسر قوله:

- راجعت الصحف القديمة مرات وأنا بصدد إعداد برنامج إذاعى. .

---

(٢٨) نفس المصدر، ص ٢٣

(٢٩) نفس المصدر، ص ٣٠، ٣١، ٣٢.

(٣٠) نفس المصدر، ص ٥١، ٥٢.

تطلعت إليه مستزيداً فى اهتمام فقال:

- تاريخ طويل حقاً، أسهمت بقدر ملحوظ فى شتى تياراته، حزب الأمة، الحزب الوطنى، الوفد، الثورة..

قبضت على الفرصة بجنون، مضيت به إلى رحلة فى رحاب التاريخ، نوهت بمواقف لا يجوز أن تنسى، استعرضنا الأحزاب، حزب الأمة ماله وما عليه، والحزب الوطنى ما له وما عليه، والوفد وحله للمتناقضات القديمة وقاعدته الشعبية من الطلبة والعمال والفلاحين، لماذا جنحت بعد ذلك للاستقلال ثم لماذا أيدت الثورة.

- ولكنك لم تهتم بالمشكلة الاجتماعية الجوهرية ؟.

فقلت ضاحكاً:

- لقد نشأت عهداً بالأزهر فلم يكن غريباً أن أعمل كمأذون شرعى رسالته فى الحياة أن يوفق بين الشرق والغرب فى الحلال!.

- أليس غريباً أن تحمل على النقيضين معاً، أعنى الإخوان والشيوعيين؟.

- كلا، كانت فترة حيرة، ثم جاءت الثورة لتمتص خير ما فيهما معاً»[٣١].

وحين نترك عامر وجدى - ولو إلى حين - ونواجه حسنى علام نلاحظ تغيراً ملحوظاً يطرأ على الجو الروائى، إذ تقصر الجمل، ويلهث التعبير. ويعبئ نجيب محفوظ كل طاقات القلم ليكتب كتابة تتناسب وتصوير شاب ثرى، ضائع يطارد المتعة، والمتعة تطارده، ويبحث عن هدف فى حياة يصعب الاهتداء فيها إلى هدف. إن الأحداث التى تصور بها الرواية حسنى علام تختصر إلى الحد الأدنى، ويشيع فى الجو كله روح السرعة والمطاردة. ونحن نستشعر هذه السرعة فى مجموعة من العناصر الخارجية، وإن كان مصدرها الأساسى بالطبع هو نفس

---

(٣١) نفس المصدر، ص ٥٥,٥٤.

حسنى عـلام التى تريد أن تصل - وبسرعة - إلى المطـلق. من هذه العناصر ذلك «الأكليـشيـه» الذى يكاد يتردد فى افـتتـاح كل مشـهد، وفى خـتام كل مـشهـد: «فريكيكو. . لا تلمنى !». ففى تردد هذا «الأكليشيه» نحس انطواء مشاهد، وبداية مشـاهد أخرى لا نشك أنـها بدورها على وشك الانطواء. ولكن مـاذا يعنى ذلك التعبير ؟ الحق أن القطع بمعنى محدد هنا أمر صعب، وليس من الضرورى على كل حال أن نبحث دائمـاً عن معنى محدد لكل لازمـة من اللوازم، ويكفى أنها تؤدى المهمة التى تسـتخدم من أجلها. ويمكن أن يقال إن حـسنى علام يعنى بهذا الاسم الغريب نفسه، أعماقه الباطنة الواعية، نفسه المزقة؛ فهو ينطلق فى اتجاه، ويعتذر فى الوقت نفسـه لجانب من نفسه كـان يصح أن يناديه فى اتجاه آخر. وقد يـساعد على هذا الفهم مـا يقوله حسنى عـلام فى آخر عبـارة من العبارات التى يقـدم بها الأحداث من وجـهة نظره: «دفعت السيـارة وأنا أقول لصورتى فى المرآة الصـغيرة فريكيكو. . لا تلمنى. . .» [٣٢] ومن هذه العناصر السـيارة التى تختصـر المسافات الزمنية أمام حسنى علام، وتساعده على تحقيق معدل سرعة قريب من المعدل الذى تسير به نفـسه. ونحن نرى أن السيارة سلاح ذو حـدين فى التأثير، فبينمـا تساعده على تحقيق هذا المعدل يتبين - بالضرورة - بعد فترة أن هذه مساعدة مؤقتة، وذلك بعد أن يجوب الأحيـاء فى زمن وجيز، ويبقى فى مواجهة توثب نفـسه، وجريانها وراء المطلق. ومن هذه العـناصر أيضـاً ذلك العـدد الكبـيـر من القـوادات اللائى يعرفهن حسنى عـلام، واللائى يمددنه بالفتيات اللائى يحتفظن له بعنصـر التغيير، وهو عنصر يساعد على نمو الإحساس بالسرعـة فى مجرى الأحداث، نتيجة لتوالى الانطباعات، وتغير المشاعر، ومنها حياة «البنسيون» نفسها، وعلاقاته بنزلائه، وهى علاقات مؤقـتة كما قلت، ومنها - أخيـراً - هذا «الأمل» الذى يعبر عنه هو باسم «المشروع»، والذى يدع الطريق مفتوحاً على نحو ما، ولا يسمح للأحداث بالوقوع فى دائرة التجمد المطلق.

---

(٣٢) نفس المصدر، ص ١٣٥ .

إن جواً مقصوداً من التركيز والسرعة يلف المجال الروائى كله منذ قدوم حسنى علام إلى مسرح العمل. وهذا الجو يظهر حتى قبل أن يأتى إلى «بنسيون ميرامار» (وقد كان ينزل قبل ذلك فندق سيسل). ويتجلى هذا الجو فى الجملة القصيرة التى تعطى الإحساس بالتتابع الحاد، وفى وقوف كل جملة على نحو منفصل عما قبلها وما بعدها، إذ يكاد ينعدم الربط بحروف العطف، أو برابط من أى نوع. ويقضى ذلك كله على أى احتمال للاسترخاء فى الجو الروائى. كما أنه يكثف الإحساس بالتحفز والتوتر:

«الكورنيش لا يرى من شرفة سيسل. إن لم أنحن فوق السور فلا سبيل لرؤيته. البحر يمتد تحتى مباشرة كأنما أراه من سفينة. وهو يترامى حتى قلعة قايتباى محصوراً بين سياج الكورنيش وذراع حجرى يضرب فى الماء كالغول.

بينما يختنق البحر. يتلاطم موجه فى تثاقل وهو كظيم. بوجه أسود ضارب للزرقة منذر بالغضب. يضطرم بباطن محشو بأسرار الموت ونفاياته» (٣٣).

وأحب أن ألاحظ هنا ملاحظة سأعود إليها فيما بعد، وهى أن نجيب محفوظ لا يسترسل مع المشهد الطبيعى بحيث يفقد نفسه فيه كما يفعل كثير من الكتاب المولعين بحب الطبيعة من أمثال لورنس، وكوبار. وهمنجواى، حتى فى بعض قصصه القصيرة. إنه لا يسمح للمشهد الطبيعى أن يستغرقه فينسيه- أو حتى يبدو وكأنه ينسيه - الحدث الأصلى. لذلك سرعان ما يعود إلى ما كان فيه، فيشعرنا طول الوقت أنه يفرق بين الطبيعة باعتبارها «خلفية»، وحركة الناس باعتبارها مسرح الفعل الحقيقى. إن هناك سياجاً يتحكم به نجيب محفوظ عن وعى - وبقسوة أحياناً - بين الطبيعة والناس، وهو لا يدع المشهد الطبيعى يفيض على الفعل الإنسانى، بحيث يمكن أن يرى أحدهما فى ظل الآخر، إلا فى حالات قليلة سأتعرض لها فى الوقت المناسب.

(٣٣) نفس المصدر، ص ٨٧ ، ٨٨.

ويبقى بعد ذلك ما استشهدت عليه بهذ الفقرة واضحاً. إن الجو الذى يشيعه هذا الوصف بعيد عن جو التأمل البطىء للطبيعة، مما يقطع مرة أخرى بأن ذلك ليس شيئاً مقصوداً لذاته. لا شىء هنا يفيض فى شىء، بل تبقى كل قيمة حادة، ومركزة، ومستقلة، وإن تتابعت فى سلك واحد مع القيم الأخرى، إذ تصبح هذه القيم أشبه بنبضات القلب المتتابعة المطردة فى استقلال، وذلك يساعد على خلق جو السرعة الذى أحاول توضيحه.

حسنى علام من بقايا الإقطاع، وقد ضيع نفسه، أو ضيعه الآخرون، فلم يحصل على شهادة. وقد وجد نفسه بغتة فى عصر أصبحت الأفدنة فيه «على كف عفريت» - مع أنه يملك منها مائة - وأصبحت الورقة الرابحة الوحيدة هى الورقة التى لا يمتلكها، ولا يمكن أن يمتلكها. لذا تعرت حياته، وخلت من الهدف. وقد تحول الآن إلى هدف آخر يجرى وراءه، ويطارده، ويصر على الوصول إليه.

إن له مأساة هو الآخر يكمن سرها فى أن المجتمع قد رفضه. وهى ليست غريبة تماماً عن مأساة عامر وجدى، هذا إذا دققنا النظر. لقد رفضته ذات «العيون الزرقاء»، وأصدرت حكمها بالنفى الأبدى عليه قائلة: «غير مثقف، والمائة فدان على كف عفريت». ذلك هو السبب العاجل، ولكن المحاورة التى تجرى بينهما - والتى تعرضها الرواية بأسلوب «رجع الذكريات» المتبع - تشير إلى أن هذا الرفض يتصل بسبب أعمق من مجرد غياب «الشهادة»، وغياب قيمة الأرض. إنه يتصل بغياب «الحب»، أو القدرة عليه. وإنه لسبب مأساوى فادح.

«أأنت جاد فيما تقول ؟.

- طبعاً يا عزيزتى..

- ولكنك فى رأيى لا تعرف الحب !.

- أريد أن أتزوج كما ترين...

- يخيل إلى أنك لا يمكن أن تحب.

- أريد أن أتزوج منك. ألا يعنى هذا أننى أحبك ؟.

ثم قلت وأنا أراوغ الغيظ والغضب:

- وإنى كفء للزواج، أليس كذلك؟

بعد تردد قالت:

- ما قيمة الأرض الآن؟

حملت نفسى مسئولية الموقف المهين، مضيت وأنا أقول:

- سأتركك لتفكرى فى هدوء.. » (٣٤).

هذا هو السبب الحقيقى الذى رفض من أجله. وحسنى علام نفسه يعرفه قبل أى إنسان آخر. إنه يريد أن يتزوج، مردداً تلك الفكرة الشائعة والغريبة التى سيرددها سرحان البحيرى من بعد، وهى أن الحب والزواج شيئان منفصلان:

«أخيراً وقعت فى الحب؟

- طانط.. لا حب ولا هيام .. لكنها فتاة ممتازة. ومن لحمى ودمى.. وأنا أريد أن أتزوج..

- على أى حال فأنت شاب تتمناك أى فتاة.. » (٣٥).

وكما كانت جذور المأساة عميقة عند عامر وجدى نجد مأساة حسنى علام أيضاً ذات جذور عميقة. إنه الآن قد انتهى إلى الحالة المستهترة التى يمكن أن تجردنا من كل عطف حياله، ولكننا لو عدنا إلى فيض ذكرياته فإن شخصيته تتكشف لنا عن شخصية «الظالم المظلوم» التى نجدها كثيرا عند نجيب محفوظ،

---

(٣٤) نفس المصدر، ص ٩١ ، ٩٢.

(٣٥) نفس المصدر، ص ١٠٠.

وعند غيره، نجد أنه شخصية مرفوضة - بفعل الحرمان - قبل أن ترفضه فتاته هذه بزمن طويل. وهذا الرفض في الحقيقة هو الذي يخل بالتوازن في نفسه، ويجعلنا نلتمس في أنفسنا شعوراً آخر لا يخلو من عطف عليه، باعتباره ليس مسئولا تماما عن كل الأمور التي تسبب عنها انحرافه على هذا النحو:

«إنه لم ير أمه.. وتركه أبوه وهو في السادسة.. لذلك لا أقسو عليه.

كان يتكلم بهدوء أما أخي فكان ينتفض من الغضب» (٣٦).

هكذا عرف حسني علام طريقه إلى الضياع - أو إلى الانطلاق كما يسميه هو - وهكذا فقد الإحساس السوي بمعنى الحياة. وقد بدأت رحلة الضياع - أو الانطلاق - هذه قبل ظهوره الفعلي على مسرح الرواية، واستمرت تلون دوره على مسرحها، وأخذت مظاهر شتى يجمعها إطار واحد. ويمكن أن نتبع هذه الرحلة فنلتمس خيطها الأول في رجعة من رجعات الذكريات التي قلت إن نجيب محفوظ يحكم وضعها في مجرى الحدث على الطريقة التي تحدثت عنها من قبل.

«هلم معي إلى رحلة غريبة. يوم رهيب؛ زجر وتأنيب من أخي. تأنيب من عمي، المدرسة المدرسة، بنا إلى الطريق الزراعي، رحلة طويلة وغريبة، شمالا وجنوباً، ليلا ونهاراً عند كل بلدة نتزود بالطعام والشراب، لم أعد قاصرا..» (٣٧).

هذا الخيط الأول لا يلبث أن يتبلور في وجهة نظر فكرية وعاطفية تجاه الحياة تكاد تكون ثابتة. إنها فلسفة اللامبالاة التي تعكس داخلا مهدماً لشخصية فقدت العمران الداخلي، فحاولت أن تملأه بعمران خارجي يشغل الزمن كله، ولا يدع لحظة تمر دون أن تكون مشغولة بمتعة ما، أو بوجه ما من أوجه النشاط المادي. وحسني علام نفسه يعطينا تقريراً مختصراً عن موقفه من الحياة. وهذا التقرير يعتبر خلاصة لنشاطه كله في مجال الرواية. وهو يتم بنفس الأسلوب السريع، المضغوط، الذي تبدو الجمل فيه وكأنها تقف على رءوسها (إن صح التعبير).

---

(٣٦) نفس المصدر، ص ١١٦.   (٣٧) (نفس المصدر، ص ١٠٦.

«الخطأ أننى صادقت زمناً عدواً وأنا أحسبه الصديق. ولكننى سعيد بحريتى. لقد قذفت بى طبقتى إلى الماء والقارب يميل إلى الغرق، ولكننى سعيد بحريتى. لا وِلاء لطبقة أو وطن أو واجب. لا أعرف عن دينى إلا أن الله غفور رحيم»[٣٨].

إن هذا الموقف الخاص من الحياة يلون سلوكه كله داخل الرواية، فهو يجعله مثلا يقف من الثورة موقفاً غريباً عن الموقف الذى كان ينتظر أن يقفه. إنه يناصر الثورة، ولو ظاهرياً، ولو جدلا، مع أنها جاءت أصلا للقضاء على نفوذه، ونفوذ طبقته. وهذه المناصرة علامة على تشفيه فى طبقته أكثر منها علامة على اقتناعه العاطفى أو الفكرى بالثورة. ونحن نحس هذا التشفى الذى يعبرعن نفسه الموتورة والذى يحتدم فى داخله، ويعكس ظلاله على موقفه منذ اللحظة الأولى التى يقدمه فيها نجيب محفوظ. وهو احتدام يتجاوز نفس حسنى علام إلى الطبيعة نفسها، إذ يمهد نجيب محفوظ باحتدام الطبيعة لاحتدام الفعل الإنسانى، وبالغضبة التى يموج بها البحر إلى الغضبة التى تموج بها نفس حسنى علام. كل هذا والإيقاع السريع الحاد المتوتر لا يزال هو الإيقاع السريع الحاد المتوتر.

«فريكيكو . . لا تلمنى !

وجه البحر أسود محتقن بزرقة. يتميز غيظاً. يكظم غيظه. تتلاطم أمواجه فى اختناق. يغلى بغضب أبدى لا متنفس له.

ثورة. لم لا. كى تؤدبكم وتفقركم وتمرغ أنوفكم فى التراب. يا سلالة الجوارى. إنى منكم وهو قضاء لا حيلة لى فيه»[٣٩].

إن حماسته للثورة شيء واضح، وهو يعلنها صراحة فى وجه طبقته. ومع أن ذلك شيء يصح أن يؤخذ منه مأخذ الشك فهو مصر عليه، وإن كان لا يجعل منه قضية يهتم حتى بإقامة الدليل عليها:

---

(٣٨) نفس المصدر، ص ١٠٩.   (٣٩) نفس المصدر، ص ٨٧.

«- من أين جاءك هذا الحماس للثورة؟

- هذا لا أعتقده يا عمى..

- لا أصدقك..

- بل صدقنى بلا تردد..» (٤٠).

ونحن نراه يكظم غيظه فى الحالات التى تتحرك فيها نفسه لمهاجمة الثورة فى وجه سرحان البحيرى المتنفع بها، ولكننا نحس أن إعلانه عن مناصرته للثورة يتحول أحيانا لديه إلى شعور أقرب إلى السخرية منه إلى الحقيقة الجادة. ويحدث ذلك بصفة خاصة حين يجد التسابق على مدح الثورة من أناس مختلفين مشارب واتجاهات، مما يجعل المسألة تستحيل إلى شىء أقرب إلى الحذر والحيطة منه إلى الاقتناع: «كذلك لا يوجد فرد واحد غير متحمس للثورة. حتى طلبة مرزوق، حتى حضرتى. علينا بالحذر» (٤١). على أن دماء طبقته قد تتيقظ فى نفسه أحياناً، فيستشعر غروب شمسه، وغروب شمس هذه الطبقة، وعندئذ يغمره شعور بالاستعلاء، ويتحول موقفه فيكاد يصل إلى الجانب المضاد: «وشعرت باستعلاء فارس تركمانى يعيش بين رعاع. حق قد صقل الحظ بعضهم نفس الحظ الذى ينفخ شمعتنا لتنطفئ. وقلت لنفسى إن الثورة ظاهرة غريبة مثل الكوارث الطبيعية» (٤٢).

وعندما يفيض به الكيل يدخل فى مناقشة حول الموضوع مع سرحان البحيرى. وهى مناقشة يستخدم فيها حسنى علام نوعاً من المنطق الجدلى، ولكنه لا يخلو من وجهة نظر. لكن هذه هى المرة الأولى والأخيرة التى يدخل فيها فى جدل سياسى حول الثورة - هذا إذا استثنينا مناقشته القصيرة مع عمه التى اقتبستها بالفعل منذ لحظات، والتى تحدث على كل حال خارج المجال الروائى،

(٤٠) نفس المصدر، ص ٩٤. (٤١) نفس المصدر، ص ١٠٠.

(٤٢) نفس المصدر، ص ٩٩.

وتروى على شكل رجع ذكريات - يأخذ فيه جانب المعارض، لكن سير الحوار يدل على أن هذه المعارضة إنما كانت فحسب نتيجة لضيقه بسرحان البحيرى، وليست نتيجة اقتناع متأصل فى نفسه بشىء ما، أو الرغبة الحقيقية فى الدفاع عن فكرة ما:

«وقد فاض بى الكيل مرة فقلت له:

- نحن مؤمنون بالثورة ولكن لم يكن ما سبقها فراغاً كله.

فقال بعناد مثير:

- بل كان فراغاً.

- كان الكورنيش موجوداً قبلها، كذلك جامعة الإسكندرية !

- لم يكن الكورنيش للشعب، ولا الجامعة..

ثم سألنى ضاحكاً، وبلا حقد ظاهر:

- خبرنى لم تملك وحدك مائة فدان على حين أن كل ما تملكه أسرتى عشرة فقط.

فسألته وأنا أكظم غيظى:

ولم تملك عشرة على حين لا يملك ملايين من الفلاحين قيراطاً واحداً !!»[٤٣].

لقد جاء حسنى علام إلى «ميرامار» بعد أن كان من نزلاء سيسل، وذلك بمساعدة أحد خدم سيسل الذى «يخدم فى جهة ويعمل لحساب أخرى ككثيرين من مواطنى الأعزاء»[٤٤] - على حد تعبيره. فلننظر كيف تتكون مشاعره نحو النزلاء فى المقام الجديد، وكيف تنمو علاقاته بهم، وكيف تتحدد معالم شخصيته الروائية

---

(٤٣) نفس المصدر ص ١٢٠ ، ١٢١ .

(٤٤) نفس المصدر ص، ٨٩.

نتيجة لكل ذلك. والحق أن بيئة الرواية - كما قلت من قبل - بيئة مؤقتة، وكل شيء فيها - بما في ذلك العلاقات الإنسانية - يأخذ هذا الطابع المؤقت. وإذا صح ذلك بالنسبة للنزلاء الآخرين فإنه بالنسبة لحسنى علام أصح، ذلك لأن فلسفته التي لخصها قبل قليل تساعد على ذلك، وقد تحتمه.

إنه يرى في زهرة - كما هو متوقع - وسيلة سريعة للمتعة. وهو يقف منها موقف المهاجم منذ البداية، فيريد أن يستولي عليها في أسرع وقت، وبأقل مجهود. ولكن موقفها الجاد يضفي على الأمل الواضح العاجل غلالة من الضباب. وتنتهي الجولة الأولى السريعة التي قام بها في هذا المضمار بتأجيل المواجهة فحسب. وهو يصدر عليها بعد انتهاء تلك الجولة الحكم التالي: «جادة أكثر مما يليق. سوف تكون زينة أي شقة أستأجرها في المستقبل» (٤٥). وقد لجأ في الجولة التالية إلى المهادنة - وهي في موقفها المتحفظ لا تغيره - واستخدم الإطراء المتحفظ، ولكن موقفه منها - من حيث إصراره على الحصول عليها - لم يتغير، وإن بدا حكمه عليها يتسم بطابع الحيرة: «خائفة؟.. ما كرة!.. على أي حال لست بحاجة إليها الآن. ومن حقها شيء من التمنع والدلال» (٤٦). لقد حدث تعديل في فكرته عنها، ولكن هذا التعديل لم يتناول الأسس الرئيسية التي يراها بها وسيلة من وسائل المتعة، فأصبحت وسيلة متعة، ولكن داخل إطار خاص، يضفي عليها طابع الاستقرار النسبي، ولكنه لا يصعد بها عن مستوى الخادمة الذي تباشره في «ميرامار». إنها ليست مركز الإطار المستقر الذي يتصورها فيه، وإنما هي - حتى في نطاق المتعة الجسدية - أداة ثانوية:

«يمكن بعد ذلك أن أعتبر جميع النساء حريماً متنقلا لمزاجي، إلى خادمة ممتازة لملء فراغ شقتي المستقبلة. خادمة مثل زهرة. بل زهرة بالذات. وسوف ترحب بذلك بكل امتنان. ستمارس مهنة ست البيت مع الإعفاء من متاعب الحمل

---

(٤٥) نفس المصدر، ص ٩١.　　(٤٦) نفص المصدر، ص ٧٩.

والولادة والتربية. وهى جميلة، وسوف تروضـها حقارة أصلها على تحمل نزواتى وغراميّاتى اللامتناهية» (٤٧).

ولقد قرر بعد حين أن يقوم باختبار آخـر يمتحن به صلابتها، ولكنه رد سريعاً تحت نظراتها الباردة الـتى تعكس تصميما شـديداً. ذلك الموقف الصلب من جانب زهرة - الخادمـة - أثار حفـيظته الإقطاعـية، ولم يسـتطع أن يفهم أى مـعنى من معانيه. والشيء الوحيد الذى وجده فى نفسـه تعليقاً على ذلك كان شعوراً غاضباً إقطاعياً خالصاً: «حسن. فى سراى عـلام بطنطا عشرات من أمثالك ألا تفهمين!. أم ترين ثقافتى دون الكفاية يا روث الجاموسة؟» (٤٨).

ولكنه - مع ذلك - لم ييـأس، وعاد إلى مـغازلتـها، يخلط الجد بـالهزل، ويتظاهر بعدم فهمه موقفها على وجه التحديد. ومن ناحية أخرى فإن مطامعه فيها تضاعفت بعـد أن اكتشف العلاقة القائـمة بينها وبين سرحان البحـيرى، وقوى فى نفسه الأمل فى اقـتسام الصيد الذى وقع. على أن هذا الأمل عاد يتـضاءل بعد أن اكتشف أن ما بـينهما علاقة من نوع خاص، وإن لم يطفئ ذلك ظمـأه إليها؛ فظل يحوم حولها، مـتصوراً - بعد أن علم قرارها أن تتعلم مما نكأ جرح نقـصه الثقافى إلى أبعد حد - تصورات أخرى كأن تكون سكرتيرة له حين يتحقق مشروعه، وإن ظلت فى نفـسه هى هى، ذات المكانة المنخـفضة الـتى لا تصلح إلا لتحـقيق نزوة عابرة.

وفى محـاولة أخرى معهـا نراه يهاجمهـا - وقد عاد مخمـوراً - فى إحدى الليالى وقد قاومـته زهرة بالضرب، والتحم - بسبب ذلك - مع سرحـان البحيرى فى شـجار، ولكـنه يعود إلى وضع أهـدأ، معلناً «يجـب أن أعتـذر لزهرة» (٤٩)، وينجح فى مصـالحتها. وأخـيراً يكون بينهمـا هذا الموقف الذى رأيناه بعد مأسـاتها

---

(٤٧) نفس المصدر، ص. (٤٨) نفس المصدر، ص ١٠٣.

(٤٩) نفس المصدر، ص ١٢٥.

بتخلى سرحان البحيرى عنها. وهوموقف غريب، يبدو فيه حسنى علام وقد ارتدى مسوح الوعاظ، فهو يقدم لزهرة من النصائح ما يشبه النصائح التى تتلقاها من عامر وجدى. ونحن نفهم هذه النصائح إذ نفهمها على أنها تحتل منطقة ما بين النصح الخالص، والتصدى للفتاة بغية استغلال محنتها. وإذ تتقبل زهرة هذه النصائح فى برود شامل، يتحرك هو إلى منطقة إغراء أخيرة. ولكن ذلك لا يفلح أيضاً فى جعلها تعطيه أى أمل، وإذ ذاك تتفجر فى نفسه تيارات الغضب القديم:

«- زهرة.. الدنيا مليئة بالسفالات ولكنها لا تخلو من خير.

لم يبد عليها أنها تهتم بالإصغاء إلى أو أنها تهتم بأى شىء.

- انظرى ماذا فعلت أنا، ضاق بى العيش بين أهلى فى طنطا فهاجرت إلى الإسكندرية.

لم تنبس ولا دبت فيها سمة اهتمام.

- أقول لك إنه لا حزن يدوم ولا فرح، وإن على الإنسان أن يجد طريقه، وإذا ساقه الحظ إلى طريق مسدودة فعليه أن يتحول إلى أخرى..

- كل شىء طيب. لست آسفة على شىء.

- بل أنت حزينة، حزينة جداً يا زهرة، ولك الحق، ولكن عليك أن تختارى النجاة. هذا الاختيار نصف النجاة إن لم يكن النجاة كلها..

قاومت التأثر بإرادة جبارة طبعت وجهها بطابع دميم عابر. فقلت:

- أصغى إلى.. إليك اقتراحاً، لا تبتى فيه برأى الآن ولكن فكرى فيه على مهل..

وتريثت لحظات ثم قالت:

- عما قريب سيكون لدى عمل.

تململت، فقلت.

- ستجدين عندى إذا شئت وظيفة محترمة !

ارتسم سوء الظن فى عينيها فقلت.

- هذا المكان لا يصلح لك، وأنت بنت محترمة بين أشكال وألوان من مريدى اللهو والتسلية، من يقر ذلك؟

لم تأخذ كلمة من قولى مأخذ الجد. ذلك واضح جداً، فقلت:

- ستكونين عندى فى حصن. عمل شريف وحياة ممتازة.

غمغمت بما لم أسمع ثم حملت الصينية وذهبت.

غضبت عليها وعلى نفسى، غضبت لحد المقت. شهوات المحرومين أعمتها عن حقارتها. ملعونة الأرض التى أنبتتك فى طينها. وقلت بذلة ومرارة:

فريكيكو . . لا تلمنى . . » (٥٠).

هكذا كان يرى حسنى علام زهرة رؤية خاطئة منذ البداية، وهكذا لم تحقق له رؤيته تلك اكتفاء ما، فكيف كان يرى بقية شخصيات الرواية؟. أما ماريانا فلم يكن له معها سوى بضع مناوشات ودية حول مشروعه الذى يجرى وراءه. وهو لم ينظر إليها إلا من خلال منفعته الخاصة. ومن الواضح أنها لم تقدم له فائدة كبيرة، لا فى محيط الجنس، ولا فى محيط المال. وأما عامر وجدى فقد رفضته نفسه منذ الوهلة الأولى، وهو يصدر حكمه عليه بمجرد أن يراه: «كرهت منظره، وعجبت كيف يبقى حياً على حين تهلك أجيال الشباب كل يوم» (٥١). وهو منذ الآن سيطلق عليه «قلاوون الصحافة»، أو «قلاوون»، ولكن كراهيته له لا تمضى فى خط صاعد، وإن لم تتحول إلى ود أبداً. إنهما قطبان متنافران، بحكم السن، وبحكم التكوين - وهو الأهم - ومن ثم بحكم النظرة إلى الحياة. انظر إلى هذه المحاورة القصيرة التى تدور بينهما فى مرحلة من المراحل، والتى لا تخلو من جو

---

(٥٠) نفس المصدر، ص ١٢٧ ، ١٢٩ .

(٥١) نفس المصدر، ص ٩٢ .

مقبول فى البداية، ولكنهـا إذ تتطور قليلا تندفع فى طريق مغلق، وذلك حين يبدأ عامـر وجدى فى الكشف عن جانب من شـخصيتـه هو ذات الجانب الذى يكرهه حسنى علام بحكم وضعه وتكوينه، وبحكم عقدته أيضاً:

«. . . ووجدته بشـوشاً برغم شـيخـوخته الكريـهة. وقال كـمن يعلق على حالى وحاله:

- الشباب يبحث عن المغامرة، الشيخوخة تنشد السلامة.

تمنيت له صحة طيبة فسألنى:

- أجئت الإسكندرية من أجل المشروع؟

فأجبته بالإيجاب فعاد يسأل:

- وهل أنت جاد فى سعيك؟

- لقد ضقت بالفراغ. .

فرد قائلا:

إن الشباب والفراغ والجدة مفسدة للمرء أى مفسده

ولكنى أكره الشعر كما أكره سيرة الشهادات» (٥٢).

ذلك الحائـط المصمت بينـه وبين عـامـر يجعـله يـراه شخصية كـريهة؛ فهـو مـرة يصفـه بالرجل الخرب، وهو يتـأذى من سماع نصـائحـه، ويلعـنه فى سـره، وأخيـراً يختـلط نفوره منـه بنفوره من شخصـية أخـرى من شـخصـيات الروايـة هى شـخـصيـة منصـور بـاهى، ويفسـر «الاسـتـلـطـاف» القـائم بين هـاتيـن الشخـصيتين فى ضـوء هذا النفـور: «ومن عجب أنه لم تنشأ مـودة بينه (منصور باهى) وبين أحد سـوى قلاوون الصـحافة مما جـعلنى أقطـع بأن العجـوز الأعزب لوطى سابق! (٥٣).

---

(٥٢) نفس المصدر، ص ٩٨ ، ٩٩.

(٥٣) نفس المصدر، ص ١٢٥.

وإذن فهو ينفر من منصور باهي نفوره من عامر وجدي. وسر هذا النفور هو العقدة الأزلية الكامنة في أعماقه حيال «المثقفين» المصقولين. وهو لا يحتاج إلى وقت ليصدر حكمه عليه، وهذا شيء متوقع في ضوء تكوين حسني علام، وفي ضوء مأساته، وفي ضوء الجو المؤقت الذي يحكم الرواية كلها. وحكمه عليه حكم اعتباطي مطلق، فهذا هو انطباعه الأول عنه: «مذيع في محطة الإسكندرية، شهادة عالية جديدة، ووجه وسيم دقيق ولكنه خلو من الرجولة. وهو أيضاً من الرعاع المصقولين. وفي تحفظه ما يغري بلكمه» (٥٤). إذن فهو يرفضه منذ البداية، ومن حيث المبدأ. ولكن هذا الرفض الذي يبدو غير مسبب - على الأقل من الجانب الواعي في نفس حسني علام - يتخذ شكلا مسبباً إذ تتطور الرواية؛ فهو يقول عنه بعد ذلك: «ومنصور غالباً مرشد» (٥٥). ثم يختفي منصور باهي - أو يكاد - من جو حسني علام، حتى أننا لنكاد ننساه، وذلك حتى يطلع علينا برأيه فيه ملخصاً. وهذا الرأي يؤكد انطباعه، ويقدم السبب في عدم اهتمامه به، ومن ثم في عدم قيام منصور باهي بدور يذكر في تطور شخصية حسني علام.

«الآخر - منصور باهي - لا أكاد أعرفه، ولاعلاقة لي به سوى كلمات عابرة نتبادلها على مائدة الإفطار فلا يبقى منها في الذاكرة شيء. إننا نتبادل - بلاشك - كراهية صامتة. وإني أحتقر انطواءه وغروره وأنوثته وما يحلى به نفسه من أدب ظاهر رخيص. وقد سمعته مرة في الراديو فهالني صوته - الكاذب مثله - صادراً عن فارس خطيب» (٥٦).

بقي سرحان البحيري وطلبة مرزوق. وسرحان البحيري هو المنافس الحقيقي لحسني علام في الصراع الاجتماعي، وفي زهرة. وقد وصل الصراع الصامت بينهما حداً تفجر فيه مرتين، ووصل إلى التشابك بالأيدي. الأولى عندما رده

---

(٥٤) نفس المصدر، ص ٩٩. (٥٥) نفس المصدر، ص ١٠٠.

(٥٦) نفس المصدر، ص ١٢٥.

سرحان البحيرى عن الهجوم على زهرة، والثانية عندما وشى هو بسرحان البحيرى لدى محمود أبى العباس بائع الصحف الذى كان يريد أن يخطب زهرة. وهذا التشابك بالأيدى يمكن أن يحمل دلالات رمزية بعيدة إذا قرأنا الرواية كلها على مستوى الرمز، وقد يعبر عن أحد أوجه الصراع المحتدم بين طبقات المجتمع بغية الوصول إلى صيغة ملائمة تحكم مسار هذا المجتمع. ونلاحظ أنه بالرغم من هذا التنافس والتضارب تبقى هناك نافذة مفتوحة تتيح رؤية بعض أوجه التقارب بين هاتين الشخصيتين، وتسوغ ما حدث بينهما فى الرواية من تقارب يكاد يبلغ أحياناً درجة الصحبة، التى يحس معها حسنى علام بوحشة حقيقية بعد رحيل سرحان البحيرى عن «ميرامار».

إن الاختلاف فى وجهة النظر، التى يواجه بها سرحان البحيرى حسنى علام منذ أول لحظة فى قوله: «أليس الأضمن أن تبحث لك عن وظيفة» [٥٧]، يخلف شعوراً سريعاً بالكراهية فى نفس حسنى علام، ويضع أعصابه تجاه سرحان البحيرى على درجة من التحفز المرهص بالانقضاض. ويعود هذا التحفز - على كل حال - إلى عقدة حسنى علام التى تسيطر على مجرى شعوره، والتى تشكل جانباً هاماً من مأساته العامة، الأمر الذى يجعله يضمر لسرحان البحيرى هذا الخاطر: «وإذا سولت له نفسه أن يسألنى عن شهادتى فسأقذفه بقدح الشاى» [٥٨].

غير أن هذا الشعور بالرفض المطلق لا يستمر فى نفس حسنى علام، بل يتراخى مع توالى الأيام حتى يصل إلى الحد الذى يحس هو فيه برغبة فى عقد صلة أو اتفاق بينه وبين سرحان البحيرى، وخاصة بعد أن سبقه سرحان البحيرى إلى «الاستيلاء» على زهرة. إذ ذاك يصل إلى الحد الذى يصفه فيه بأنه «كأنما خلق اللعين لكى يألف ويؤلف» [٥٩]، ولكن تحقيق هدف عملى من ورائه كان هو الإحساس الطاغى عليه على كل حال.

---

(٥٧) نفس المصدر، ص ٩٤.
(٥٨) نفس المصدر، ٩٤.
(٥٩) نفس المصدر، ص ١٠٨.

لقد أحفظ حسنى علام انتصار سرحان البحيرى فى دائرة يعلق عليها هو كل الاهتمام، وهى دائرة الغراميات، وهذه الحفيظة جعلته يتصدى له بالمناقشة النظرية، وبالتحرش الذى ينتهى بالتشابك فى المناسبتين اللتين أشرت إليهما. وقد بدا واضحاً بعد ذلك أن ما بينهما قد انقطع. والواقع أنه كان دائماً أوهى من أن تنهض عليه علاقة إنسانية قوية. وحسنى علام نفسه يدرك ذلك، لا بالنسبة لسرحان البحيرى وحده، وإنما بالنسبة لكل شخصيات الرواية: «وبرغم أن الويسكى صهرنا فى بوتقة ألفة حميمة إلا أننى شعرت بأنها عابرة، وستظل عابرة. لن تقوم صداقة حقيقية بينى وبين سرحان أو منصور باهى. مودة عابرة ستمضى كما مضت البنت التى التقطتها من بوفيه مترو» (٦٠). وقد انعكس ذلك فى شعوره حتى بعد أن سمع بنهاية سرحان البحيرى الأليمة: «فليمت من يموت وليعش من يعيش» (٦١).

وأما طلبة مرزوق فهو الشخصية الوحيدة التى يحس إزاءها حسنى علام فى داخل هذا الإطار من العلاقات المؤقتة، بميل ملحوظ. حقاً إن هناك اختلافاً فى السن، وفى نواح أخرى كثيرة، بين هاتين الشخصيتين، ولكن انتماءهما إلى طبقة واحدة ، ووضع هذه الطبقة فى الرواية، يبدو وكأنه يذيب كثيراً من الفوارق، وإن بقى بينهما خلاف حتى فيما يتصل بهذه الناحية بالذات؛ إذ يقف حسنى علام من الثورة الموقف الذى أشرت إليه، على حين يقف منها طلبة مرزوق موقفاً مختلفاً سأوضحه فيما بعد. لكن حسنى علام يميل إلى طلبة مرزوق، وكأن نجيب محفوظ يريد أن يشير بذلك إلى نوع من المشاعر التى تلتقى بحكم الانتماء الطبيعى. ولقد تفجر غضب حسنى علام على طلبة مرزوق - كما تفجر على الجميع حينما اقترب من النقطة الخطرة فسأله عن «عمله». تفجر لدرجة أعلن معها أنه كرهه، وتمنى له الموت «غرقاً أو حرقاً»، ولكن العلاقة بينهما لا تلبث أن تعدل

(٦٠) نفس المصدر، ص ١٠١.
(٦١) نفس المصدر، ص ١٣٥.

مجراها، وتستمر فى وضع حسن. ذلك الوضع الذى يقدمه حسنى علام نفسه فى صورة مختصرة: «إنه الشخص الوحيد الذى أضمر له حباً واحتراماً وهو يقوم أمام عينى كتمثال أثرى لملك قديم دالت دولته وولى زمانه، ولكنه يحتفظ بكافة مزاياه الذاتية» (٦٢).

هكذا يركض حسنى علام، مدفوعاً بمأساته الأولى، وبمأساة انهيار طبقته، متجاوزاً فى ركضه الأحداث التى تحدث فى «ميرامار» بحيث لا تثير اهتمامه على الإطلاق، ومتجاوزاً الشخصيات التى تشكل معه القالب الروائى فلا يعقد معها صلات تكاد تذكر. إنه يدير ظهره للدنيا من حيث يقبل عليها، وكأنه يثأر منها، إذ أدارت ظهرها له، كيلا بكيل. إنه يجرب كل ألوان متعه القديمة، وهى متع تتصل فى جملتها بالتقاط الفتيات بغية تحقيق لذة مادية عابرة، وزيارة القوادات فى أحياء الإسكندرية، من كليوباطرة، إلى الشاطبى، إلى سبورتنج، إلى سيدى جابر، وهذا النوع من المتع العابرة لا يجلب له راحة كما هو متوقع. ونحن ندرك عبور هذه العلاقات بما يقصه علينا حسنى علام نفسه من أنه التقط فتاة فى الصباح، وقضى القيلولة فى شقتها، ثم نسى اسمها تماماً مع العصر، كما ندرك أن ظمأه إلى المتعة المادية يزداد بمباشرتها، وإحساسه بالفراغ يزداد مع تجاربه التى يهدف بها إلى ملء هذا الفراغ. ويبلغ من رغبته فى الاستشفاء من الداء بالداء مرحلة يخوض معها تلك المغامرة العجيبة التى يطلب فيها من إحدى القوادات أن تدعو له أكبر عدد ممكن من فتياتها، ويسهر بينهن «سهرة عجيبة موشاة بأبهج الحماقات التى لم يعرف التاريخ لها مثيلا منذ عهد خليفتنا خالد الذكر هارون الرشيد» (٦٣).

إن هناك مشهدا يستحق الوقوف لديه من المشاهد التى تكشف عن حالة الركود والرتابة التى انتهت إليها نفس حسنى علام، يستحق الوقوف لديه لأنه يذكرنا - مرة أخرى - بنوع الكتابة التى كتبها كبار الكتاب الذين يبنون فلسفتهم فى

---

(٦٢) نفس المصدر، ص ١١٨.

(٦٣) نفس المصدر، ص ١١٦.

الكتابة على تأمل المنظر الطبيعى والفعل الطبيعى من أمثال د. هـ لورنس، ويستحق الوقوف لديه لأنه يكشف عن جانب من فلسفة نجيب محفوظ فى الكتابة، ونوع اللغة التى يستخدمها. ويتصل هذا المشهد بالمحاولة اليائسة التى يحاولها حسنى علام لاقتناص المتعة؛ إذ يصوره مع فتاة التقطها من عند قوادة، وانفرد بها فى سيارته فى الطريق فى منظرطبيعى يهطل عليهما المطر، وهما يتبادلان الحب - أو يهمان بتبادله - مجردين من كل ما يفصلهما عن الطبيعة. ويحسن أن نتذكر - ونحن نقرأ هذا المشهد - منظراً مماثلا فى رواية د. هـ. لورنس «عشيق اللادى تشاترلى»، وهو المنظر الذى تخرج فيه اللادى تشاترلى وعشيقها حارس الغابة عاريين تحت المطر الهاطل،منفردين مع الطبيعة، وعائدين إليها، ومندمجين فيها، تمهيداً للاتصال المادى، أو تعقيباً عليه، باعتباره غاية الفعل الطبيعى، ذلك المشهد من «عشيق اللادى تشاترلى» يمثل جانباً من فلسفة لورنس الكاملة فى معنى الطبيعة وحيويتها،وقد أمده بالعناصر اللازمة له، والتى تركز إحساسنا بالطبيعة؛ المطر، والغابة، والتجرد، والانقطاع الكلى عما يمت إلى المدينة بسبب، أو عما يمت - من وجهة نظر لورنس - إلى إفساد الكيان الطبيعى بسبب. ولابد أن نسلم بأن أحد المشهدين يذكر بالآخر، ولكننا لابد أن نسلم كذلك بأن المشهد الذى يصوره نجيب محفوظ هنا مخفف إلى حد كبير فى حين أن المشهد الذى يصوره لورنس هناك يقوم على التركيز الشديد. وأقصد «بالتخفيف» «والتركيز» التخفيف والتركيز فى تجميع عناصرالطبيعة أكثر من أى شىء آخر؛ فمشهد نجيب محفوظ يقوم على حافة المدينة - فى الطريق الزراعى إلى أبى قير - فى حين يقع مشهد لورنس فى عمق الغابة، ومشهد نجيب محفوظ يوحى بالاتصال المادى إيحاء، ويخبر عنه إخباراً، فى حين أن مشهد لورنس يعطى لذلك وصفاً أكثر مباشرة وتفصيلا.

ولقد واكب تجميع عناصر الطبيعة فى هذا المشهد، الذى أعنى به، أسلوب لغوى مصفى، واختيار خاص للمعجم والعبارات، وإيقاع سريع يتناسب مع سرعة

هذا المشهد، ومع سرعة الصورة التى يرسمها نجيب محفوظ لحسنى علام فى «ميرامار» كلها. وأرجو أن يلاحظ القارئ أن علامات الترقيم تختفى كلية من هذا المشهد، هذا إذا استثنينا مجموعة من النقط المتجاورة التى يصعب اعتبارها من علامات الترقيم. ولقد ساعد ذلك كله على صياغة هذا المشهد بطريقة سريعة تصوره وكأنه دفقة طبيعية واحدة، يراد لها أن تنزلق بشدة، ومرة واحدة، إلى حيث تستقر فى قاع شعور القارئ:

«أما قوادة سيدى جابر فأهدت إلى فتاة رائعة من أم إيطالية وأب سورى فأصررت على دعوتها إلى سيارتى حذرتنى من الغيوم المنذرة بالمطر فقلت لها إنى أتمنى أن يهطل المطر وفى الطريق الزراعى إلى أبى قير هطل المطر واختفى البشر فأحكمت إغلاق النوافذ ورحت أنظر إلى الماء المنسكب والأشجار الراقصة والخلاء النقى الذى لا نهاية له وقد ذعرت الجميلة وقالت إن هذا جنون فقلت لها تصورى مخلوقين مثلنا عاريين تماماً فى سيارة وآمنين برغم ذلك من أى تطفل يتبادلان القبل على انفجارات الرعد وفيض البرق وانهلال المطر فقالت إنه المحال فقلت ألا تودين أن تخرجى اللسان للدنيا ومن عليها وأنت فى حماية هذه الغضبة الكونية فقالت محال.. محال.. فقلت ولكنه سيتحقق بعد ثوان وشربت من فوهة الزجاجة وكلما جعجع الرعد استحثثته على المزيد وتوسلت إلى السماء أن تفرغ مدخرها من الماء فقالت الجميلة قد تتعطل السيارة فقلت لها آمين..آمين.. فقالت وقد يدركنا الظلام فقلت وليدم إلى الأبد فقالت إنك مجنون.. مجنون فصحت بأعلى صوتى: لا تلمنى..» (٦٤).

وإلى جانب هذه المتع التى لا تحقق اكتفاء يتعلق حسنى علام «بالمشروع» الذى يستثير انتباه طلبة مرزوق وعامر وجدى، ويسيل له لعاب ماريانا وسرحان البحيرى. وهذا «المشروع» يظل شيئا غامضاً لا تتضح ملامحه، ويبدو فى بعض الأحيان أنه غير واضح الملامح حتى لدى حسنى علام نفسه. ولا يسمح التلويح

(٦٤) نفس المصدر، ص ١١٢ ، ١١٣.

بهذا «المشـروع» بإقامة عـلاقة «عمـل» ناجحة لابينه وبين مـاريانا، ولا بينه وبين سرحان البحيرى. وبالرغم من كل ذلك فإن هذا المشروع هو العنصر الوحيد، من بين عناصر حياة حسنى علام، الذى لا يبـدو وكأنه سراب. إنه يتحقق فى النهاية، ويتحقق على نحو لا يخلو من مغزى، إذ إنه يأتى إلى الوجود بمساعدة صفية التى كان سرحـان البحيرى قـد نبذها، مما يبدو معه وكـأن حسنى علام سيـرث سرحان البحيـرى فى هذه الناحية، فصـفية ستقـوم بدور فى إدارة «المشروع» الذى لاحت تباشـير نجاحـه، وستلعب دوراً كبـيراً فى مسـتقبل حـسنى علام الذى يبدو قـانعاً بذلك، ومعتقداً أن معالم الطريق قد اتضحت أمام عينيه.

والآن نأتى إلى شخـصية منصور باهى التى نجـد أنها شخصيـة تعيش داخل ذاتها. وقـد أداها نجيب مـحفـوظ بأسلوب مناسب، يقوم على حكاية مـا بالنفس أكثر مما يقوم على ملاحظة الواقع الخارجى. ولأن ما بالنفس مختلط، ولا يخضع لمنطق التسلسل والترابط الذى يفرضه الواقع الخارجى، فإن معالم شخصية منصور باهى الروائية لا تتـضح إلا من خلال تيار شعوره، الذى لا يـكاد يرى الحاضر إلا من خلال الماضى، ولا يكاد يرى المسـتقبل إلا من خـلالهما معـاً. ومعنى هذا أن فيض الذكريات، وتتابع ذرات الحاضر فى وقوعها على الذهن، وصورة المستقبل، كل هذه الأشياء تشكل بالنسبة لتلك الشخصيـة صورة واحدة متشابكة الخيوط إلى حد كبـير. وصحيح أن هذا هو الأسـلوب الذى يتبعه نجـيب محفوظ عـموماً فى «ميرامار»، ولكن هذا الأسلوب أشـد وضوحاً - وأكثر تعقـيداً فى الوقت نفسه - بالنسبة لشخصية منصور باهى.

ومأساة هذه الشـخصية التى تحدد خـصائصها وتحكم تصرفـاتها تتلخص فى شيئـين: الإحباط الفكرى، والإحبـاط العاطفى. وهذان الشيئـان يكونان خيطين كبيرين فى شبكة كبيرة تحكم عقدها جيداً حول منصور باهى حتى تدفعه إلى النهاية المأساوية التى ينتهى إليها، متهماً نفســه بقتل سرحان البحيرى، وهو أمر لا يصدقه فيه أحد، ومدفوعاً إلى ركن من الحياة أقل ما يقال فيه إنه ركن متجمد.

ويمثل الإحباط العاطفى عند منصور باهى حب يائس بينه وبين درية ويعود هذا الحب إلى أيام الشباب الأولى، والأحلام الغامضة غير المعبر عنها ولأن منصور باهى يعيش داخل ذاته فإنه يبدو متردداً، ولذا يساء فهمه - على حـ تعبير درية - ومن ثم فقد أفلتت الفرصة منهما معاً. وصارت درية زوجة لفوزى وهنا يبرز العنصر الآخر، وهو الإحباط الفكرى، ففوزى هو الرائد الفكرى لخلي كان منصور باهى ينتمى إليها، وقد قبلته درية زوجاً «تأثراً بشخصيته». أما منصو باهى فقد اضطر إلى ترك الخلية تحت ضغط أخيه ضابط البوليس، وذلك قبل أ يقبض على أفرادها؟ ومعظم هذه الأحداث يقع قبل أن يظهر منصور باهى فى بيئ الرواية، ثم تتصل الأسباب بينه وبين درية فى الرواية من جديد، ويتفجر الماضى عنيفاً.

والسؤال الذى يعذب منصور باهى الآن سؤال أخلاقى هو: كيف سمح لنفسه أن يخون فكرته، ويتخلى - تحت ضغط أخيه - عن الجماعة التى تذهب إلى السجن ويبقى هو، متمتعاً لا بحريته فحسب، وإنما بزوجة أستاذه كذلك؟. حول هذا السؤال الخطير يدور منصور باهى ويتمزق؛ وحول هذا السؤال تبنى حياته الجديدة التى يقضيها فى «بنسيون ميرامار». وطبيعة منصور باهى الانطوائية المترددة البانية الهادمة لا تسمح له أبداً بالوصول إلى جواب، فكل الأجوبة بالنسبة لهذه الطبيعة مقبولة ومرفوضة في الوقت نفسه. ونتيجة لذلك يبدو دائماً وكأنه يقف فى منتصف الطريق. وهو يقف فى منتصف الطريق لسبب ظاهر وخفى فى آن. وحياته نفسها تنتهى على حالة تتناسب مع هذا الجو كله، وهى حالة من عدم اليقين لا نعرف فيها - على وجه التحديد - مصير هذه الشخصية.

إن أخاه يمارس ضغطاً شديداً عليه لكى يقتلعه من الخلية التى ينتمى إليها، وينقله إلى بيئة أخرى. وهو فى ذلك يضرب له على وتر شديد الحساسية: «ألم

تسرع بأمك إلى القبر؟»[٦٥]. ولكن الحق يقال، وهو أن منصور باهى لا يذعن لأخيه لمجرد أنه يضرب له على هذا الوتر، وإنما يذعن له لأنه مركب على هذا النحو الذى لا يجعل منه شيئاً غير قابل للإذعان: إنه أضعف من أن يموت دون رأيه، وهذا شىء يسرى فى تصرفاته جميعاً. وبدلا من أن يترجم إرادته إلى شىء عملى، ويحسم المواقف فى حينها على النحو الذى يعبر عن هذه الإرادة، نراه دائماً يتصرف على نحو يجعل الفرصة المتاحة تتسرب من بين يديه، ثم يتمزق فيما بعد داخليًا من جراء شعوره بالإخفاق. إنه من هذه الناحية شبيه بكثير من الشخصيات الأدبية المشهورة التى تعيش داخل ذاتها، والتى تقضى حياتها تدور حول السؤال، ولكنها لا تتخذ الخطوات العملية للإجابة عنه. ويأتى على رأس هذه الشخصيات الأدبية هاملت شيكسبير، ونجد أمثلة كثيرة لها فى أعمال ترجنيف مثل شخصية كاليتتش فى قصته «خور وكاليتتش»، وشخصية أنساروف فى قصته «قبل الموعد».

لقد انهزم منصور باهى أمام نفسه مرات عديدة. انهزم حين أذعن لطبيعته المترددة فأساءت درية فهمه وتزوجت فوزى، وانهزم مرة ثانية حين ترك معتقده الفكرى تحت تهديد قبضة أخيه - ضابط البوليس - الفولاذية، وانهزم مرة ثالثة - وهى ذروة هزائمه كلها - حين تسبب بعودته إلى درية فى تعقيدات هائلة فى موقفها العاطفى ووضعها الأسرى، حتى إذا أصبح الموقف مهيأ لهما، بعد أن علم فوزى بذلك فى سجنه وأعطى درية حق الاختيار، عاد هو يدور حول السؤال الأبدى: «يكون أو لا يكون؟». إنه قادر على تعقيد المواقف، والبلوغ بها درجة التأزم الشديد، ولكنه غير قادر على مواجهة هذه المواقف فى حالتها المعقدة المتأزمة. إن طاقته التأملية أضخم بكثير من طاقته العملية، ولذا فإن مشروعاته التى يبنيها داخل نفسه تخفق مشروعاً إثر مشروع؛ ابتداء من مشروعات الحب والزواج والمعتقد الفكرى، وانتهاء بمشروعه المعلق الذى يراوده - تنفيذاً لنصيحة عامر وجدى - بجمع برامجه الإذاعية الثقافية فى كتاب.

(٦٥) نفس المصدر، ص ١٥٣.

وتتجلى ذروة الإحباط فى ذلك الموقف الذى يواجه فيه منصور باهى درية، وقد سعت إليه فى مكتبه بإذاعة الإسكندرية، تحمل له خبراً خطيراً هو أن زوجها قد أعطاها حرية الاختيار. إنها تضعه بذلك على المحك الذى يختبر فيه ذاته، ويمتحن قدرته على اتخاذ القرار. ومع أنه كان هو الذى أوحى لها بكل ذلك فى البداية نراه هنا لا يصمد للاختبار. ولا أقصد بصموده موافقته على اقتراح درية بالضرورة، وإنما أقصد قدرته على البت، وذلك شىء لم نره على الإطلاق، وإنما رأيناه - على العكس - ممزقاً إلى أبعد حد، وهو يرفض اقتراح درية بتلبية نداء الحب، والانفصال عن فوزى، ذلك الذى يقف وراء الأسوار. والرفض ليس شيئاً سلبياً دائماً؛ ولكنه فى هذه الحالة سلبى تماماً. إنه شىء مبنى على أساس لا تتضح عناصره ولا ملامحه فى نفس منصور باهى، فهو لم يرفض بناء على فكرة واضحة فى ذهنه، أو إحساس واضح فى نفسه، وإنما رفضه منبعث من التخلخل المطلق الذى يمزق كل شىء قائم فى داخله، والذى يجعل من هذا الرفض شيئاً متأرجحاً، يشيع فى نفسه الألم والراحة فى وقت واحد.

لقد استغرقت المواجهة بين منصور باهى ودرية فى الرواية أربع صفحات، هذا إذا استثنينا الصفحات التى تمهد لهذه المواجهة، والصفحات التى تعلق عليها. وهذه الصفحات الأربع مكتوبة بعناية شديدة. وهى تهدف إلى تجميع عناصر الموقف فى حنكة بالغة تركز أعظم التركيز على العنصر الخطير فى الموضوع وهو «سيكولوجية» منصور باهى. وهى تبدأ بإيقاع بطىء، وتستمر على هذا النحو من البطء حتى يعلن هو قراره فى عبارة فيها من الحياد البارد أكثر مما فيها من الاكتراث الملتهب، وفيها من وقع النصيحة الموضوعية أكثر مما فيها من وقع الحكم على النفس بالموت: «درية لا تقبلى هبته الكريمة» (٦٦). لكن الإيقاع الروائى يأخذ بعد هذه العبارة معدلاً آخر من السرعة، تبلغ فيه المواجهة ذروتها؛ فيلهث الحوار، ويشتد، ويؤدى فى عبارات قصيرة سريعة تعطى أقصى انطباع ممكن للتوتر والتأزم.

---

(٦٦) نفس المصدر، ص ١٨٧.

ثم تهدأ السرعة، ويتراخى التوتر، فيتحول الحوار النارى إلى صورة هامدة، تبدو فيها نفس منصور باهى فى حالة أقرب إلى الحلم منها إلى الواقع، وتجعل منه نموذجاً للشخصية «الظالمة المظلومة» المحطّمة المحطّمة:

«حملقت فى وجهى. حملقت فى وجهى ذاهلة غير مصدقة تعيسة غاضبة، فقلت ممعناً فى وحشيتى،

- افعلى ذلك بلا تردد !

- أنت تقول ذلك ؟ !

- نعم . . .

- إنه لمضحك، إنه لمبك، إنى لا أفهم شيئاً. .

فقلت بيأس:

- فلنؤجل الفهم إلى حين. .

- لا يمكن أن تدعنى بلا تفسير !

- لا أملك أى تفسير. .

انبثق شعاع غضب من أعماق عينيها الرماديتين وقالت:

- إنك تجعلنى أشك فى عقلك !

- أعتقد أننى أستحق ذلك !

فصاحت بحنق:

- أكنت تعبث بى طيلة الوقت ؟

- درية !

- صارحنى. . أكنت تكذب على ؟

- أبداً. .

- إذن هل مات حبك فجأة ؟

- أبداً. . أبداً. .

- إنك تصر على العبث بى !

- ليس عندى ما أقوله، إنى أكره نفسى، هذا ما يجب أن أصارحك به، وعليك ألا تقتربى من رجل يكره نفسه. .

وجاءنى صوتها متهافتاً:

- أليس لديك ما تقول ؟

فثابرت على الموت. قامت بشىء من العنف فقمت بدورى . غادرت المكان فتبعتها حتى بلغنا الطريق. وعبرناه معاً، ثم أوسعت خطاها معلنة رفضها لمرافقتى فتوقفت. أتبعتها عينى كمن ينظر فى حلم. وتضخم الحلم وامتد رواقه، وتراجع الواقع حتى توارى وراء الأفق. رنوت إلى مشيتها المألوفة المحبوبة بغرابة وبحزن، وحتى تلك اللحظة الجنونية لم يغب عنى أن ذلك الكائن المخلخل المقهور الذى يختفى رويدا فى تيار السابلة، لم يغب عنى أنه حبى الأول وربما الأخير فى هذه الدنيا. وباختفائها هويت إلى الحضيض. وبرغم شقائى المؤكد فقد داخلنى ارتياح غامض غريب » (٦٧).

هذا خيط واحد فحسب من الخيوط التى تنسج مأساة منصور باهى. وثمة خيط آخر يتداخل مع الخيط السابق تداخلاً شديداً حتى يكون الخيطان فى كثير من المواقف صورة شىء واحد يصعب فيه التفريق بين الخيطين. ويتصل هذا الخيط الآخر بنفس المأساة العاطفية والأزمة «الفكرية - النفسية» اللتين عاشهما منصور باهى، ولكنه يمتد ليشمل علاقته بنزلاء «ميرامار». إن تطور أزمته الخاصة ينعكس

(٦٧) نفس المصدر، ص ١٨٨ ، ١٨٩ .

بشدة على موقفه من الشخصيات التى تتحـرك فى بيئته الجديدة. وهناك شخصيتان يمكن أن تتحـدد معالم شـخصيتـه هو فى الرواية من خلال علاقـته بهمـا، وهما شخصيتا زهرة وسرحان البحيرى.

أما زهرة فإنه يمـيل إليها منذ البداية، وهى كذلك تـعامله بلطف. ويبدو أن وضعهـا الحساس وسط نزلاء «البنسيـون» يشغله إلى أبعد حد، وهذا الاهتـمام بها يتحول - مع الوقت - إلى إعجـاب وإكبار تنميهما فـى نفسه صلابة زهرة النادرة: «أعجبت بها لحد الإكبار ولكن أشجتنى وحدتهـا، غير أنها كانت تقف مليئة بالثقة كمعدن غير قابل للكسر» (٦٨). ترى أين يكمن - على وجـه التحـديد - سر هذا الإعجاب بزهرة والإكبار لها؟ هل يـكمن فى أنها تمثل بالنسبة إليه - وهى الأنثى - القوة والتصميم اللذين يفتقدهما فى نفسه، وهو الرجل؟ أم أنه يكمن فى أنه يرى فيهـا صورة لحبه القـديم والوحيد، ذلك الحب الذى خانه فى الماضى حـين كانت الفرصة مـتاحة لتحـقيقه، وهو يخـونه مرة أخرى الآن حين يجـده والظروف غير متـاحة؟ أم أن المسألة لا هذا ولا ذاك، وأنه يكمـن فى أنه يرى مأساته فى مـأساة هذه الفتاة، ويرى نفـسه اليائسة المحطمة فى مرآة هذه المخلوقـة؟ إن هذا الاحتمال الثالث يقوى حتى يطغى على كل احتـمال عداه فى آخر موقف له مع زهرة. وقد جاء هذا الموقف بعـد موقفه السـابق مع درية مباشرة، وكـانت زهرة بدورها تعانى إحباطاً مماثلا لإحباطه إثر غدر سرحان البحيرى بها:

«ونظرت إلى وجه زهرة الشاحب، ودموعها الجافة على الوجنتين، ونظرتها الكسيرة الذابلة، فخيل إلى أننى أنظر فى مرآة، وأن الحياة تطالعنى بفطرتها الخشنة الفظة الرهيبـة، بإمكانياتها المجردة، بـصمودها الصلب المغطى بالأشواك، بآمـالها الخبيـئة فى قوقعة مـسمومة الأطراف، بروحـها الأبدية التى تجذب إليهـا المغامرين واليائسـين فتقـدم لكل غذاءه. لقد سلبـت الشرف وهجرت بلا كـبرياء. أجل إنى أنظر فى مرآة» (٦٩).

---

(٦٨) نفس المصدر، ص ١٥٢. (٦٩) نفس المصدر، ص ١٩٠.

ولكن الاحتمال الثانى يعود فيطل برأسه من خلال عرض الزواج الذى تقدم به منصور باهى لزهرة؛ إذ يمكن أن يكون هذا العرض تجسيما لحالته الخاصة، وتعويضاً عن خيانته التى تأخذ عليه نفسه بتركه درية، فهو يحاول - واهماً - أن يجبر الصدع الخطير فى حبه الخاص بهذا العرض المفاجئ الغريب، الذى لم يرق فى نظر زهرة إلى أى مستوى من الجدية.

وعلاقة منصور باهى بسرحان البحيرى تتطور فى سياق علاقته بزهرة، كما أن علاقته بزهرة تتطور - كما قلت - فى سياق أزمته الفكرية والعاطفية الخاصة. ونحن نجده، لأول وهلة، يميل إلى سرحان البحيرى، مؤملا أن يجد فيه - وفى حسنى علام- صديقاً: «فى عينى سرحان البحيرى جاذبية فطرية وهو ودود فيما يبدو برغم صوته المزعج ولكن ماذا عن اهتماماته؟ »[٧٠]. ولكن هذا السؤال الأخير هو الصخرة التى ستتحطم عليها كل الآمال فى إقامة مثل تلك العلاقة. ومع ذلك فإن سرحان البحيرى نفسه لا يلبث أن يسعى إلى منصور باهى حيث يعمل فى الإذاعة، ويجرى بينهما حديث محوره السياسة ومدى إيمان سرحان البحيرى بالثورة، والبنسيون - محل إقامتهما - ونزلاؤه. ولا يبدو أن هذه المقابلة تغير كثيراً من الانطباع العام الذى يتركه سرحان البحيرى فى نفس منصور باهى، فحين يصف سرحان البحيرى حسنى علام بأنه «... ظريف، وذو استعداد أصيل للعربدة!» يعلق منصور باهى - عن طريق المنولوج الداخلى قائلا: «لم يدر أنه يعرفنى بنفسه أكثر مما يعرفنى بالآخر» [٧١].

وإذ يتطور الحدث الروائى نلمح نظرة منصور باهى الفاحصة تتغلغل فى نفس سرحان البحيرى، وتلخص وجهة نظره فيه، وحكمه عليه. وهى نظرة تنبئ عن أنه بدأ يراه على حقيقته، وبحجمه الطبيعى. ويتم ذلك على مراحل تأتى أولاها فى شكل ملاحظات خاطفة تتردد فى معرض الحديث، من مثل قول

---

(٧٠) نفس المصدر، ص ١٤٦.   (٧١) نفس المصدر، ص ١٤٨.

منصور باهى فى معرض وصف ليلة أم كلثوم التى أحياها نزلاء «ميرامار» حول الراديو: «إلى سرحان البحيرى يعود أكبر الفضل فى إحيائها ولعله تكلف أقل نصيب من نفقاتها»[٧٢]. هذا هو سرحان البحيرى فى عين منصور باهى، يقف على قمة العالم، محققاً أكبر قدر ممكن من المتعة نظير أقل قدر ممكن من الالتزامات والتكاليف. على أن هذه الملاحظات لا تلبث أن تزداد وضوحاً وتركيزاً من جانب منصور باهى، وذلك حين تلقى الأضواء على دخيلة سرحان البحيرى، وطموحه السياسى: «أما سرحان البحيرى فسرى فينا كالروح بمرح حار لا يفتر وهو طيب القلب، ومخلص، لم لا، طموح بلا ريب، إنه التفسير المادى للثورة»[٧٣].

ومنذ المشاجرة التى تنشب فى «ميرامار» بين سرحان البحيرى وعشيقته صفية، والتى تمتد لتشمل زهرة، تصل علاقة منصور باهى بسرحان البحيرى إلى منعطف خطر؛ وذلك أن منصور باهى لم يكن يعلم قبل هذه المشاجرة بالعلاقة التى تربط زهرة بسرحان البحيرى. ولكن زهرة تعترف له بها بعد تلك المشاجرة. وإذ ذاك ينفجر فى نفسه أكثر من لغم؛ فتقف شخصية سرحان البحرى أمامه رمزاً للخيانة؛ لأنه تخلص من صفية إذ لاحت زهرة؛ وعما قريب ستسلم تلك الخيانة إلى خيانة أخرى وسيأتى دور زهرة. ومن ناحية أخرى تفجر الخيانة - مجرد لفظها وسماعها - لغماً آخر يتصل به هو شخصياً، فهو - كما يرى نفسه - غارق فى الخيانة إلى أذنيه، بتخليه عن معتقده،وتعرضه لأن يوصف بأنه يسعى للعودة إلى الخلية ليكون عيناً لأخيه ضابط البوليس. وليس هذا فحسب ما يجعله يستشعر الخيانة، ولكنها كذلك التعقيدات الشديدة التى وجد نفسه فيها نتيجة لعلاقته الماضية - والحاضرة - بدرية، فقد جعل كل ذلك للخيانة فى نفسه وقعاً كوقع الانفجار المدمر. وهكذا تتحول علاقته بسرحان البحيرى إلى شىء متفجر. إنه حاقد عليه، لا لأنه هو شخصيًا لا يمكن أن يرتكب رذيلة كالتى يرتكبها سرحان البحيرى، ولكن لأنه - على العكس من ذلك - يرى فى سرحان البحيرى نفسه،

---

(٧٢) نفس المصدر، ص ١٩٤.
(٧٣) نفس المصدر، ص ١٥٠.

وهو حاقد على نفسه: «وقع القـول (لفظ الخيانة) من مسمعى موقعاً غـريباً فاجعاً فوجدت له فى فـمى طعم السم وعواقبه وحنقت على سـرحان ضمن حنقى على نفسى فلعنته ألف لعنة» (٧٤).

وهذا الشعور الذى يجعل من حنقه على سرحان البحيرى صورة لحنقه على نفسه يعـمق ويستـمر. وهو فى ذلك تذكيـه عوامـل متـعددة ومـتضـاربة، بعضـها مستـمد من تدهور موقفـه الخاص مع درية، وبعضهـا مستمـد من تـدهور علاقـة زهرة بسرحان الـبحيرى، وبعضـها مستـمد من إعجابه بزهرة، وإكـباره لها. وهذا العامل الأخيـر يتضح بتكشف جوانب من شـخصية زهرة لـم تكن مـعروفة له من قبل، مـثل إصرارها على أن تتعلم، وهدفـها البعـيد من وراء ذلك. هنا يجتـاحه شعور ذو جوانب متعددة متعاونة، جانب إعجابه المتزايد بها، وإكباره لها، وجانب المقارنة الفـادحة بين موقفهـا وموقفه، والنتـيجة نمو غضـبه ونقمتـه على سرحان البحيرى:

«رمقتها بإعجاب وسعادة وهتفت:

- رائع.. رائع.. رائع يا زهرة..

لبثت منفعلا بالسعادة والإكبار.... ثم مضى الانفعال يهدأ وينخفض ويبرد حتى انداح فى مستنقع من ماء آسن يغشـاه زبد الكآبة. إن الصعود يذكر بالهبوط، والقوة بالضـعف، والبراءة بالعـفن، والأمل باليأس. وللمـرة الثانيـة لـم أجد من أصب عليه جام غضبى إلا شخصية سرحان البحيرى!» (٧٥).

إن الحنق على سرحان البحيرى يمضى فى خط صاعد؛ هو خط متوقع على نحو ما. وهو يتداخل مع خط آخر هو حنقه على نفسه بحيث لا يتضح الأول إلا فى ضوء الأخير، والعكس صحـيح. ونحن نجد أن هذا الحنق يتجاوز؛ إذ يتطور، مجرد الإحـساس النفسى ليأخذ شكل الفعـل المادى، والذى يحكمه فى اتخاذ هذا

(٧٤) نفس المصدر، ص ١٦٧.

(٧٥) نفس المصدر، ص ١٢٨.

الشكل هو تدهور العلاقة بين زهرة وسرحان البحيرى. فحين يكون ما بين زهرة وسرحان البحيرى صراعاً صامتاً، يحتدم فى نفسه دون أن يأخذ صورة الفعل الخارجى، وحين يبلغ سباق صراع الإرداتين مداه، وينتهى بذلك التفجر الهائل الذى يجعل من قصر أحلام زهرة شظايا، يخرج حنق منصور باهى من حيز الإحساس إلى حيز العمل، وسيتخذ هذا العمل نفسه مراحل فى الرواية منذ الآن، وتبدأ هذه المراحل بالاشتباك المفاجئ العنيف بين منصور باهى وسرحان البحيرى إثر إعلان الأخير تحلله من علاقته بزهرة، وقوله إنه سيتزوج من علية (وهى مدرسة زهرة التى طاردها سرحان البحيرى منذ ظهورها فى «ميرامار»).

وينبغى أن نعود مرة أخرى إلى نفس منصور باهى الزاجرة، ونلتمس هناك جذور أفعاله وأسبابها. ويمكن على ضوء هذه العودة أن يقال إن منصور باهى يواجهنا فى هذه المرحلة بأول أمارة من أمارات انفصام الشخصية. لقد بدأ يرى نفسه مجسمة فى شخصية سرحان البحيرى، باعتبار أن هذه الشخصية رمز الخيانة، تلك الخيانة التى ما فتئ هو يحوم حولها، ويرمى نفسه بها منذ أمد طويل. وهو إذ يشتبك مع سرحان البحيرى إنما يواجه نفسه ويشتبك معها فى صراع انتقامى، يعطى فيه للحنق، وللغضب المكبوت، فرصة تنفيس. وهذا الشجار - من ناحية أخرى - ليس سوى تمهيد له ما بعده. إن المواجهة التى تتم بين زهرة وسرحان البحيرى بعد انهيار علاقتهما تتم على مسمع منه. وهو حين يخرج من حجرته - فى ميرامار - ليستطلع الخبر على الطبيعة - بعد أن أخبرته نفسه بكل شىء بمجرد السماع - يجدهما فى حالة اشتباك فعلى. أما مراجهته هو الخاصة لسرحان البحيرى فتتم على النحو التالى:

«اقتربت منه ثم أخذته من يده عائداً إلى حجرتى. كان ممزق البيجاما فى أكثر من موضع، دامى الشفتين. وراح يصيح:

- شريرة متوحشة !

فطالبته بالهدوء ولكنه تمادى فى الغضب وهو يقول:

- تصور . . . تريد حضرتها أن تتزوج منى !

فعدت أنصحه بالهدوء فصاح:

- مجنونة فاجرة !

وضقت به فسألته:

- لم أرادت أن تتزوج منك ؟

- اسألها . . اسألها . .

- إنى أسالك أنت . .

نظر إلى لأول مرة فى انتباه فقلت:

- لابد من سبب يبرر طلبها.

تحول الانتباه فى عينيه إلى حذر ثم سألنى:

- ماذا تعنى ؟

فقلت بغضب:

- أعنى أنك وغد . .

- أستاذ !

فبصقت على وجهه وأنا أصرخ:

- على وجهك، ووجه كل وغد، وكل خائن . .

وسرعان ما اشتبكنا فى عراك عنيف . . » (٧٦).

لقد أسرعت المواجهتان - المواجهة بين زهرة وسرحان البحيرى من ناحية، والمواجهة بينه وبين درية من ناحية أخرى - أسرعتا بتطور مشاعره فى

---

(٧٦) نفس المصدر، ص ١٨٣ ، ١٨٤ .

هـذا الاتجاه الذى يـرى فـيه سرحان البحيـرى على أنه صورة من ذاته هو، وذاته هى غـريمـه الأول، ومن ثم فـإنه ينبـغى أن ينتقم مـنه، أو ينتقم مـن نفسـه فى شخـص سـرحـان البحـيرى. إن نفســه «العامرة - الخـاوية» تبحث عـما تملأ به أشـواقـها العـمـيـقـة. ويبـدو الآن أن الرغبـة فى الانتـقـام هى الوجـه الآخـر للإحسـاس بالضيـاع الذى يـجـتاح تلك النفـس. هـذا الضيـاع الذى يجعـله يبـحث عن نفسـه، ويتـوق إلـى الاتحاد بهـا. ونحن نستشـعـر كل ذلك فى هذا الانجـذاب الغريـب من جانبه إلى سرحان البحيرى، وميله إلى الاتحـاد به على هذا النـحو الغريب الفـادح الذى يجعله يقف منه موقف المنتقم. ولقد أصـبح سرحان البحيـرى يعنى بالنسبة له أكثـر من مجرد مثـير للغضب أو الحقـد. أصبح ضرورة ترتبط بها الحيـاة نفسها. ويعنى هذا أن كل شىء فى حياة منصـور باهى قد تهدم، كما يعنى أن شعوره قد تطور على نحو تجاوز مـعه مستوى الانفعالات والأحاسيس والمشاعر والعـواطف التى تخضع للمقاييس العادية. فـماذا يا ترى يعنى ذلك الجو الغريب الـذى يحيط به نجيب مـحفـوظ نهاية هذه الشـخصيـة التى تنطوى - هى الأخرى - عـلى جرح مـأساوى عـميق؟ هل يعنى أن هذه الشـخصـية قـد ضلت الطريق منذ البداية - بالرغم من إخلاصها وحيوية ما بداخلها، وأن ضلال الطريق الأول هذا كـان لابد أن يؤدى بالضـرورة إلى مزيد مـن الضلال والانحـراف؟ إذا صح هذا التفسير فإن نهايتها فى مواجـهة سرحان البحيرى على النحو الذى انتهت عليه لا تخلو من مغزى؛ فسرحان البـحيرى يمثل هو الآخر الانحراف من جوانب عدة سأتحدث عنها فيما بعد.

هكذا ينجذب منصور باهى إلى سـرحان البحيرى بدافع أكبـر - كما قلت - من الحنق والحقد والغضب، دافع يكاد يكون لا إرادياً، وهو يـتراقص فى أعماقه مزيجاً من الألم واللذة، ويجعله يندفع إلى لقـائه بشعور العاشق الذى يندفع للقاء معـشوقه، أو اندفـاع شطر النفس نحو شطرها الآخر، يـحدوه الحنين الأبدى بين جزءى الكيان الواحـد المنشطر. وليس شعورا الألم واللذة فحسب همـا الشعورين

المتناقضين اللذين يجتمعان فى نفس منصور باهى وهو يلاحق سرحان البحيرى، بل إنه ينجذب إليه أيضاً بمزيج من الحب والبغض، والصداقة والعداوة. ومع أنه يحس إحساساً واضحاً بالكراهية تجاه سرحان البحيرى فى هذه المرحلة، ويستشعر أنه عدوه التقليدى، فإن الرغبة العارمة التى تجعله منجذبا إليه أشد تعقيداً - على النحو الذى تؤديها به عبارة نجيب محفوظ - من أن تترك فى نفوسنا انطباعاً واحداً محدداً.

«كيف يمكن أن أضع حداً لذلك كله؟

كررت السؤال وأنا أغادر الحجرة بجنونى. رأيت فى الصالة سرحان البحيرى وهو يتكلم فى التليفون، ولمحت حقيبته وراء الباب مؤذنة برحيله الأبدى. نظرت إلى مؤخر رأسه المائل إلى سماعة التليفون بمقت. كأنما أنظر إلى عدو لدود وراثى. إنه يملأ حياتى أكثر مما تصورت. وإذا اختفى حقًّا إلى الأبد فماذا أصنع بحياتى؟ وكيف أعثر عليه مرة أخرى؟ إنه يشدنى إليه شدا كالنور والفراشة. إنه الجريمة السامة التى قد أتداوى بها [(٧٧)]».

وحين يندفع الحدث صوب غايته ، ويؤذن ببلوغ مداه، يزداد الموقف تعقيداً، وتتشابك خيوطه فى نسيج معد يبلغ أحياناً حد التخليط. وهذا « التخليط» ترفده تيارات متضاربة، تتداح من نفس منصور باهى، وتتداخل فى الحدث الخارجى على نحو لا يحكمه نظام ، فيرى « تيار الوعى » وهو يقطع امتداد الحدث الخارجى دون أى تمهيد، بحيث لا يهتدى إلى الحد الفاصل بينهما إلا بالفواصل التى يضعها نجيب محفوظ عن عمد، والتى أشرت إليها من قبل . لقد أعد منصور باهى عدته، وخرج لتصفية حسابه مع غريمه- أو مع نفسه - سرحان البحيرى. لقد امتلأت نفسه بالرغبة فى التخلص منه نهائياً بقتله، ولكن ذلك يحبط أيضاً - كما أحبطت مشروعات هذه الشخصية جميعها- ويتحقق الإخفاق

(٧٧) نفس المصدر ، ص ١٩٣ ، ١٩٤.

كاملاً من أكثر من ناحية، فلأوهن الأسباب ظاهرياً- نسيان المقص - ولأعمقها من حيث الواقع- الاضطراب الداخلي الشديد الذى يأخذ على منصور باهى كل نفسه- لا تتم المواجهة بينه وبين سرحان البحيرى على الصورة الدامية التى أرادها، ويرى- ويا للسخرية المؤلمة!- وقد خرج لقتل سرحان البحيرى- مستخدماً فى ذلك ركله بالحذاء. ومن ناحية أخرى - ويا للسخرية أيضاً !- فإن سرحان البحيرى يموت بالفعل، ولأسباب بعيدة كل البعد عما ظنه منصور باهى، فيضع بذلك نهاية لنفسه ولمنصور باهى كذلك، الذى بدا مستقبل حياته بعد ذلك غامضاً كما لم يكن غامضاً من قبل . ونتيجة لذلك يبدو منصور باهى مضطرباً وغير قادر على إتمام أى فعل من نوع ما ، وذلك حتى فى قمة الفرصة التى تصور فيها خلاصه وانتصاره. إن الحدث كله يندفع هنا إلى مرحلة عالية من التوتر لكى ينتهى نهاية حافلة بالقضاء الساخر، فمنصور باهى يدرك إدراكاً يكاد يكون قاطعاً أن سرحان البحيرى قد انتهى بفعل الخمر من قبل أن يلمسه هو على الإطلاق، ومع ذلك فإن وهمه يصور له - وبخاصة بعد المواجهة الوهمية التى استخدم فيها حذاءه- أنه هو الذى قضى عليه. لقد جنى فى واقع الأمر من تردده وتمزقه نتيجة دون تلك النتيجة التى جناها هاملت بكثير. إنه ينتهى بتخبط جنونى وبإحساس حاد بأنه حارب معركة فى الهواء.

« لمست جسمه ووجهه فلم يستجب، غرق تماماً فى غيبوبة الخمر ، وسوف يفارق العالم بلا ألم أو خوف، كما يتمنى عامر وجدى العجوز . . . . . . ركلته فى جنبه . . ركلته مرة أخرى بقوة أشد . ركلته الثالثة بعنف . وجن جنونى فانهلت عليه بطرف الحذاء فى شتى أطرافه حتى أفرغت غضبى وهياجى. تراجعت إلى السياج وأنا أترنح من الإعياء مردداً « لقد قضيت عليه » . كنت أتنفس بصعوبة وأشعر بتقزز. وسيطر على إحساس مضن بأننى مجنون يمارس حركات جنونية عنيفة فى الظلام . . » [٧٨].

(٧٨) نفس المصدر ص ١٩٩، ٢٠٠.

وإذا كانت شخصية منصور باهى فى الرواية تمثل «هاملت» فإن شخصية سرحان البحيرى تمثل «كيشوت»- وأنا أستعير هنا عنوان مقالة ترجنيف المشهورة «هاملت وكيشوف» - من حيث إن الأولى تعيش فى أقصى درجات «الانغلاق» على الذات، فى حين تعيش الثانية فى أقصى درجات «الانفتاح» على الخارج. والمفتاح الأول لشخصية سرحان البحيرى هو الانبهار بالحياة الناعمة، والتطلع إلى تحسين المستوى من أى وجه، وبكل الوجوه، فهو مغامر فى الحب والمال، وهو على استعداد حقيقى لفتح نفسه لكل الناس، ولعقد صداقة مع كل الناس، ابتغاء هدف واحد فحسب هو «الوصول». ونحن نراه فى الرواية مطارَداً ومطارِداً ولا يكاد يستقر على حال. إنه يطارد طلبة مرزوق مؤملاً أن يجد عنده ما يريد أن يستثمر من مال، ويطارد حسنى علام مؤملاً كذلك أن يستفيد من «مشروعه» الشهير. لكن مطاردته لهما تتحطم على صخرة انسحاب الأول إلى داخل نفسه بمخاوفه المبررة، وانزلاق الثانى كالزئبق من بين يدى سرحان البحيرى، ثم شجاره معه من أجل زهرة. ويبقى سرحان البحيرى- وقد أفلتت هاتان الفرصتان من بين يديه - مبلبل الخاطر يكاد يختل توازنه - مع أنه المغامر الفولاذى- من جراء إحساسه الشديد بخيبة الأمل «يا ربى. أريد أن أفيد وأن أستفيد فما عسى أن أصنع»[٧٩]. كذلك نراه يدور حول منصور باهى، مدفوعاً إلى ذلك بإحساسه النفعى، ومركزاً عينه بشدة على الفائدة المتوقعة من أخى منصور باهى ضابط البوليس. لكن منصور باهى أشد تعقيداً من أن ينفذ إليه شىء، حتى سرحان البحيرى بأساليبه العاتية فى الوصول .

ومن ناحية أخرى نرى سرحان البحيرى مطارداً من قبل شخصية غريبة اسمها على بكير . وهذه الشخصية تهدف إلى استغلاله فى صفقة شيطانية تستغل رغبته الأزلية فى ترف الحياة. ومع أن قيم سرحان البحيرى ما تزال لا تهضم الاشتراك فى مثل تلك الصفقة الرهيبة فإن أبواب النفع « الأقل

---

(٧٩) نفس المصدر ص ٢٣٢.

خطراً » تغلق في وجهه باباً إثر باب ، ولا يبقى أمامه مفتوحاً سوى هذا الباب الشيطاني بكل إغراءاته. وستكون نهاية سرحان البحيرى مرتبطة بمحاولة تنفيذ هذا المشروع الشيطاني-وهو مشروع ثبت فشله. ونجيب محفوظ لا يكشف عن انتحار سرحان البحيرى صراحة لا من خلال الفصل الخاص به فى الرواية، ولا من خلال الفصل الخاص بمنصور باهى، وإنما يؤجل ذلك إلى التعليق الأخير الذى يكشف فيه عامر وجدى عن بضع علامات استفهام معلقة فى الحدث الروائى .

ويمكن أن يقال إن شخصية سرحان البحيرى شخصية انتهازية فى الجوانب الثلاثة الرئيسية التى تحدد معالمها، وهى جوانب «الحب»، «والوظيفة»، «والعمل السياسى». ونجيب محفوظ يلقى بنا إلقاء فى قلب هذه الشخصية؛ فالعبارة الأولى التى يقدمها بها - وهى عبارة مكونة من كلمتين اثنتين - عبارة حافلة بالدلالة، من حيث إنها تشير فى إيحاء باهر إلى جوهر هذه الشخصية، وترسم إطاراً لها. وهذه العبارة - فى ضوء الصورة التى تتبعها- عبارة موحية كذلك لأنها تقرأ بوجهين. ونحن لا نكاد نتصور أننا فهمنا معنى هذه العبارة فى سياق معين حتى يتكشف الأسلوب بعد قليل عن سياق آخر، وحتى يبدو لنا أن السياقين متعاونان ، من حيث إنهما يلقيان معاً ضوءاً على شخصية سرحان البحيرى، ويكشفان فى الوقت نفسه عن جزء من الحدث يساعد على تقدمه:

« هاى لايف

معرض أشكال وألوان مثير للشغب، شغب البطون والقلوب. موجة هائلة من الأنوار الباهرة تسبح فيها قدور فواتح الشهية، العلب الحريفة والمسكرة، اللحوم المقددة والمدخنة والطازجة،الألبان ومستخرجاتها، القوارير المضلعة والمنبسطة والمبططة والمربعة والمنبعجة المترعة بشتى الخمور من مختلف الجنسيات.

لذلك تتـوقف قدمـاى بطريقـة أوتوماتيكيـة أمام كـل بقالة يونانيـة. وهواء الخريف يلفـحنى بدسامته الجنسـية. وعيناى ترنوان إلى الفلاحـة بين الزبائن أمام الطاولة» (٨٠).

هذه العبـارة الافتتاحـية «هاى لايف» هى نفس العبارة التى لخص بهـا نجيب محفوظ أمل حـياة سرحان فيمـا بعد فى عبارة «حب الحياة الطيـبة الناعمة» (٨١)، وهى فى الوقت نفســه - كما هو واضح - اسم الدكـان الذى تستبضع منه الفـتاة الفلاحـة. وهذه الفتاة الفلاحـة ليست سوى زهرة بعينهـا. ونلاحظ فى البداية أن سرحـان البحيـرى يراها ثم يكاد ينساها، وإذ يراها من جـديد تعلق بنفسه فـيرسم خطة محكمـة للإيقاع بها، مدفـوعاً إلى ذلك بشعـور خالص من المغامرة والرغـبة الجنسية، التى يصـر هو على تسميتهـا « الحب » على طول الخط . ما الذى يشده إلى زهرة بالذات ؟ مللـه من صفـيـة - التى تقف على الـعكس من زهرة فى كل شىء - وجمال زهرة، ثم الجذور المشتركـة التى تجمع بينهما ؛ إذ كلاهما نازح من القرية، وتربطه بهـا أصول قريبـة. ويلح نجيب محـفوظ على هذا الجانب الأخـير بصفـة خاصة، مصـوراً تيقظ الريف فى نفس سرحـان البحيـرى كلما رأى زهرة. ويتكرر هذا الإلحاح فى شكل عبارة واحدة مـترددة أحياناً : «وتذكرت موسم جنى القطن فى قـريتنا» (٨٢)، ولكنه أحيـاناً يتسع ليشمل تشـبيهات مركـبة لا تخلو من المبالغة والتـزيد : « وشاع فى نفسى سرور كالسائل العـذب الذى يخالط الريق بعد مضغ الفول الأخضر البكر الطازج المقطوف لتوه من الأرض الخضراء » (٨٣).

وبالإضافـة إلى كل ذلك يتصل شعـوره نحو زهرة بنبع حان فى نفـسه، هو حبه الأول فى كلية التجارة. ولكن هذا الحب نـفسه لا يتناقض مع تعريف سرحان البـحيـرى للحب، ذلك التـعريف الذى لا يخلو أبداً من مـعنى المنفـعة فى أحـد أشكالها: « عرفت الحب فى الكلية ولكنى جئت متـأخراً فضاعت الفرصة. فرصة

---

(٨٠) نفس المصدر ، ص ٢٠٣ ، ٢٠٤

(٨١) نفس المصدر ، ص ٢٢٥.

(٨٢) نفس المصدر ، ص ٢٠٤ ، ٢٠٥

(٨٣) نفس المصدر ، ص ٢١٢.

سعيدة كانت. جميلة وذات مستقبل وكريمة طبيب تتدفق عليه أموال المرضى»[٨٤].

هذا الاتصال بين شعوره نحو زهرة وحبه الماضى يطفو حين تبدأ علاقته بزهرة تأخذ أول شكل من أشكالها العملية. لكنه على كل حال لم يفكر فيها على أنها شيء أكبر من مجرد تلبية لحاجاته العضوية. ومع تكرار رؤيتها- وهى مسألة تتم بالصدفة ، ولكنها الصدفة التى تشبه اليقين؛ فهما يعيشان فى عالم صغير تصبح فيه فرصة اللقاء أمراً يكاد يكون مؤكداً - تنبت فى نفسه فكرة نبذ صفية، وغزو زهرة فى عقر دارها - «ميرامار». وهو فى سبيل التخلص من صفية- عشيقته الراقصة فى الجنفواز- ينافقها ويكذب عليها، مما يعطى الإحساس بأن زهرة إن هى إلا مغامرة جديدة : «ها هو قلبى يخفق مرة أخرى . أجل إنى أحب الفلاحة. مجرد شهوة كالتى ساقتنى إلى صفية فى الجنفواز» [٨٥]. والغريب أنه بعد التجربة التى خاضها معها يحاول أن يفهمنا أن الشهوة قد تحولت إلى ما يشبه العاطفة، فيقول بعد انهيار كل شيء: «لم أبرأ تماماً من حبها، وهو العاطفة الصادقة الوحيدة التى خفق بها قلبى الممزق بالأهواء» [٨٦].

إن سرحان البحيرى ينتقل إلى «ميرامار» كجزء من خطته العامة للحصول على زهرة. ويكون «البنسيون» مسرحاً لغرام عنيف بينهما. غرام مصنوع من جانبه، لكنه مصنوع بعناية عاشق محترف، الأمر الذى يخدع زهرة خداعاً كاملاً. والملاحظ أن عبارات الغزل القريبة التى يقوم بها تؤتى نتيجتها. وهو فى حملته يطرد بقسوة عن خاطره أى شعور يجعله يتورط فى الخلط بين إعجابه بزهرة وفكرة الزواج بها. إنها - بدون شك - لا تحقق له درجة واحدة من الدرجات «العليا» التى يريد أن « يصل » إليها من وراء الزواج. وعلى كل حال فالحب - فى نظره - شيء، والزواج شيء آخر، وعجيب أن يُخلَط بينهما !! إن إحساسه فى الحب -

---

(٨٤) نفس المصدر ، ص ٢١٥

(٨٥) نفس المصدر ، ص ٢١٥

(٨٦) نفس المصدر ، ص ٢٥٧

وفى السياسة كما سنرى - إحساس طبقى، ومع أن زهرة ترضيه ، وتفجر حنينه القديم إلى الزواج، فإنه يصر على رفضه ذلك حتى بينه وبين نفسه، لأنه لا يتلاقى والهدف الذى يبتغى تحقيقه من وراء الزواج. وكأنه يعيد بذلك تذكير نفسه بأن الزواج من زهرة ينبغى ألا يكون : «ووجدتنى أجتر حنينى القديم إلى الزواج إنه لحنين قديم، وقد فاض من جديد كنبع يتفجر. أود من أعماقى يا زهرة لولا . . ، سحقاً للبديهات السخيفة القاتلة » (٨٧).

وبقدر ما تزداد رغبته فيها يتيقظ فى نفسه الشعور النفعى، فيعيد رسم الخط واضحاً أمام عينيه بين الرغبة والمنفعة. إنهما لشعوران متضاربان، وهما يلحان على نفسه إذ تنمو علاقته بزهرة. وهو بين هذين الشعورين ممزق، ولكن تمزقه يختلف اختلافاً تامّاً عن تمزق منصور باهى. إنه فى حيرته وتمزقه أشبه بالبهلوان الذى يقلقه حتماً الحرص على الاحتفاظ بتوازنه فى لعبة خطرة، ولكنه يعلم تمام العلم أن نجاحه فى استخدام مهارته العضلية هو الفيصل فى الاحتفاظ بتوازنه أو عدمه. فليس لسرحان البحيرى داخل ممتد يمكن أن يجعله يعيش فى طوايا نفسه طويلاً، ومع ذلك فإن اضطراب أهدافه العملية وتضاربها يسبب له خيبة أمل بطبيعة الحال. غير أننا ينبغى أن نكون على حذر من وصف خيبة الأمل هذه بأية أوصاف قد تبرزها على أنها قيمة مأساوية. إنها فحسب مجرد منغصات فى طريق المغامر سرحان البحيرى، ويبدو أنه يشعر بقدرته على التغلب على هذه المنغصات على نحو أو آخر: «داخلنى حزن وتعاسة. جعلت أقول متحسراً: لو كانت من أسرة. . لو كانت على علم أو مال! وانهمر من لسانى سيل من اللعنات !» (٨٨).

ولما كان عالم سرحان البحيرى خارج نفسه، ولما كان يعيش الواقع الملموس لا الذكريات- ولا حتى الواقع الشعورى - فإننا نرى أن الأسلوب العام للرواية يطرأ عليه تعديل فى الجزء الخاص بالكلام على سرحان البحيرى- أو بعبارة أصح بكلام سرحان البحيرى عن نفسه وعن الآخرين - يتناسب مع طبيعة هذه

(٨٧) نفس المصدر ص ٢٢٠.

(٨٨) نفس المصدر ، ص ٢٢٤.

الشخصية. إن أسلوب الذكريات المتداخلة، والماضى الذى يعترض الحاضر، يقل بصورة ملحوظة، ويترك نجيب محفوظ أسلوب تتابع الحدث الخارجى يؤدى المهمة. وليس معنى هذا أن هذا الجزء من الرواية يؤدى بأسلوب أضعف من الأسلوب الذى تؤدى به بقيتها؛ إذ إن هذا الأسلوب يتناسب - كما قلت - مع طبيعة هذه الشخصية، وهذا كاف فى جعله أسلوباً مناسباً. وقد احتفظ نجيب محفوظ فى هذا القسم- على كل حال - بكثافة الكلمة، وقصر العبارة، وتلاحقها، مما وفر للأسلوب توتره وصفاءه، وبلغ به أحياناً درجة من «التقطير» والإيحائية تصل إلى اللغة التى تكتب بها القصة القصيرة فى نماذجها الجيدة.

إن رغبة سرحان البحيرى فى زهرة تزداد. ويزداد معها شعوره بحقه على نفسه الانتهازية الحريصة على الصعود. إن حرصه على الحصول على زهرة يفرض عليه بذل الوعود على نحو سخى، ولكنه يدرك بإحساس المجرب أن هذه الوعود ينبغى ألا تتجاوز الحد المرسوم. ومعنى هذا أنه ينبغى عليه أن يفرط فى إعلان الحب، فى حين يحرص - حتى الموت - على تجنب الوعد بالشىء المحظور- الزواج- وهو بين هاتين الكفتين المتوازنتين يسير على حبل جد دقيق. إنه يعطى من شفتيه كل شىء فى حين يعمل وجدانه جاهداً لكى يعصمه من اختلال التوازن. ونجيب محفوظ يستعين على تصوير هذا الجو المتوتر بتشكيل بعض الصور الحية المتحركة التى تساعد القارئ على وضوح الإحساس بمركز المقاومة فى نفس سرحان البحيرى؛ إذ تجسم له ما فى هذه النفس، وتبرزه فى صورة ماثلة للعيان:

« إنك تنظر إلى من فوق كالآخرين . .

قلت بصدق كامل:

- إنى أحبك يا زهرة، من كل قلبى أحبك والله شهيد .

فكرت قليلاً بكدر ثم ساءلتنى :

- أتعتبرنى إنسانة مثلك ؟.

- وهل فى ذلك من شك ؟.

هزت رأسها نفياً. أدركت بطبيعة الحال ما يدور بخلدها فقلت :

- توجد مشاكل لا حل لها . .

واصلت هز رأسها مقطبة هذه المرة عن غضب وقالت :

- واجهتنى مشاكل كذلك وأنا فى القرية ولكننى لم أخضع لها. لم أتصور أنها معتزة بنفسها لذاك الحد. شعرت بأن الحب يجرفنى معه إلى هاوية فغرزت قدمى فى الحافة رامياً بثقلى إلى الوراء » (٨٩).

لقد غرز قدمه فى الحافة، ورمى بثقله إلى الوراء، وهذا هو موقفه الذى سيصر عليه حتى النهاية، وسيتخلى- عند الضرورة- عن الكلام الغائم الذى يحتمل الوجهين، ويخرج بما فى نفسه صريحاً. إنه لا يريد أن تستقر فى نفس زهرة أية شكوك أو احتمالات بالنسبة لمسألة الزواج. وحين تتطور الأمور بينهما، ويحتدم الصراع بين إرادتيهما، يصرح سرحان البحيرى باستحالة الأمل الذى تريد زهرة أن تحققه معه، وهو يتخبط - ظاهرياً - فيعرض عليها بعض الحلول الوسط الغائمة التى لا تقبلها، ولكن هذه الحلول- كما هو واضح - ليست سوى جانب من الحيل التى ينسج منها المصيدة التى يريد أن يوقع زهرة فى حبائلها. لقد أصبح صريحاً معها فى ناحية واحدة وهى استحالة الزواج بالمعنى الذى يعترف به المجتمع، ولهذه الاستحالة أسبابها الواضحة فى نفسه:

« . . ولكن الزواج سيخلق لى مشاكل من ناحية الأسرة ومن ناحية العمل، إنه يهدد مستقبلى فضلاً عن أنه سيهدد حياتنا المشتركة. فما العمل ؟.

. . . .

---

(٨٩) نفس المصدر ص ٢٣٠، ٢٣١.

- ليس أنت، لكنه الغباء، الحواجز الصلبة. الحقائق العفنة، ما العمل ؟.

- زهرة، توجد طرق وسطى ، مثل الزواج الإسلامى الأصلى !» (٩٠).

واضح، إذن، أنه لا يفكر فيها إلا باعتبارها جسداً يرضى شهواته، وهى شهوات طموح وانتهازية لأنها جزء من شخصيته الطموح الانتهازية. وآية ذلك أن تصميمها على التعليم الذى يثير إعجاب عامر وجدى ومنصور باهى لا يثير عنده هو إلا المشاعر المضحكة. ويكون مشروع زهرة هذا هو المناسبة التى تجعله يبدأ مغامرة جديدة من مغامراته. وهكذا يندفع وراء علية- المدرسة - بغريزة المغامرة الخالدة لديه : « تدبير بلا هدف، وليس وراء عاطفة، ولكنه تطلع من فراغ ويأس- إلى مغامرة، أية مغامرة » (٩١). وطبيعى فى مثل حالة سرحان البحيرى ألا تطغى المغامرة الثانية على المغامرة الأولى. والحق أن رغبته فى زهرة- التى قلت إنه يعبر عنها بكلمة « الحب » - أعمق وأشمل. لذا تعود هذه الرغبة تحتل بؤرة اهتمامه فى الوقت الذى تستمر فيه مطاردته لمدرستها. ولكن الأمر الواضح أيضاً أن علاقته بزهرة قد اقتربت من طريق مسدود، فهو يواجه معها معادلة صعبة يعبر عنها بما يلى: «هى تحبنى ولكنها ترفض التسليم بلا قيد، وأنا أحبها ولكنى أرفض القيد» (٩٢). وعلى صخرة هذه المعادلة الصعبة تبدأ خيوط الفرصة فى الإفلات شيئاً فشيئاً من بين يديه. هذا على حين تستحكم حوله - مؤقتاً- خيوط شباك علية، التى تعرف للعلاقة هدفا واحداً قريبا هو الزواج، وصورة واحدة هى أن تكون تحت إشراف الأسرة. وزهرة الجادة فى حب سرحان البحيرى تواجهه بعلاقته بعلية، فيشتبكان فى عراك يصبح واضحاً معه أن كل شىء بينهما قد انتهى. وتكون النهاية مؤذنة بنهايات أخرى، فيسرع الحدث الروائى إلى أقصى درجة ممكنة، وتأتى العلاقة بينه وبين علية إلى نهايتها أيضاً، وهكذا تنتهى آمال سرحان

(٩٠) نفس المصدر ، ص ٢٣٥ ، ٢٣٦

(٩١) نفس المصدر ، ص ٢٢٤

(٩٢) نفس المصدر ، ص ٢٤٦.

البحيرى الجنسية الطموح دون تحقيق، أو دون تحقيق يتناسب مع هذا الطموح. كذلك يسرع الحدث الروائى فى جوانب أخرى متصلة بالخيطين الآخرين اللذين أشرت إليهما فى بداية الكلام عن هذه الشخصية. ويتضح هذا الإسراع بصفة خاصة فى الجانب المتصل بطموحه وانتهازيته فى جانب المال وهو ما سأتحدث عنه الآن.

ليست هناك أحداث كثيرة تنسج هذا الخيط الذى يوضح معلماً هاماً من معالم شخصية سرحان البحيرى. غير أن هذه الأحداث- على قلتها - تعطى نفس القيمة التى تعطيها الأحداث التى تنسج الخيطين الآخرين- الحب والعمل السياسى- وتخدم معهما فى نفس الاتجاه. ومغامرته فى هذه الناحية تتضح منذ البداية، ومع أنه شيطان كبير، فإن هناك شيطاناً أكبر يحركه. ويرسم له المغامرات المالية. وهو على بكير، تلك الشخصية التى لا نعرف عنها فى طول الرواية وعرضها سوى أنها العقلية المدبرة وراء تلك الصفقة الشيطانية التى كانت السبب المباشر فى نهاية سرحان البحيرى. ونحن نعلم أن سرحان البحيرى مغامر ومنطلق، ومن الطبيعى أن يضع ذلك على عاتقة مسئوليات مادية معينة، ونعلم كذلك أنه قريب الصلة بالقرية، وأن مسئوليات هناك ما تزال تثقل كاهله. ونرى على بكير حين يقدم أول إيحاء بالجريمة لسرحان البحيرى، وحين ينسج حوله أول خيط من خيوط شبكته الرهيبة، يضرب على هذا الوتر المزدوج الحساس.

إن سرحان البحيرى - يعزف دائماً - وعلى طبيعته - لحن التطلع : «حدثنى عن الحاضر من فضلك، وخبرنى بالله عن معنى الحياة بلا فيلا وسيارة وامرأة»[٩٣]. ، وعلى بكير يلتقط هذا اللحن ليضيف إليه لحنه الخاص: « لندخل فى الجد »[٩٤]. وهذا الجد ليس أقل - كما أشرت - من

---

(٩٣) نفس المصدر، ص ٢٠٧

(٩٤) نفس المصدر ، ص ٢٠٨.

موضوع سرقة منظمة من الشركة التى يعملان فيها. ولا يكاد على بكير يقدم المشروع ملخصاً لسرحان البحيرى حتى يهجم عليه بإيحاء مركز وتخطيط شيطان محترف، ينبش به أعماقه نبشاً، ويسحقه، ويشل مقاومته، ويتركه أشبه بإنسان قد نوم تنويماً مغناطيسياً؛ فليس أمامه سوى الاستقبال والتنفيذ. وهذا هو المشروع ملخصاً: « ليكن، إنه مال بلا صاحب، تصور ما يعنيه لورى من الغزل فى السوق السوداء عملية مأمونة ويمكن أن تتكرر أربع مرات فى الشهر »[٩٥]، وهذا هو المنطق الشيطانى الذى يحطم به على بكير كل احتمال للمقاومة فى نفس سرحان البحيرى:

« الخطوات المشروعة سراب ، صدقنى، ترقيات وعلاوات ثم ماذا ؟ بكم البيضة ؟ . . بكم البدلة؟ وها أنت تتحدث عن فيلا وسيارة وامرأة، حسن، أفتنى إذن ؟. وقد انتخبت عضواً فى الوحدة فماذا أفدت ؟ وانتخبت عضواً فى مجلس الإدارة فماذا جد ؟ وتطوعت لحل مشكلات العمال فهل فتحوا لك أبواب السماء؟ والأسعار ترتفع والمرتبات تنخفض والعمر يجرى، حسن، ما الخطأ؟ كيف وقع ؟، أنحن أرانب معمل؟، عزيزى . . أعدلنى على القبلة »[٩٦].

إن هذه الجمل المقصودة المركزة لا تدع لسرحان البحيرى سوى أن يقول بصوت الإنسان الذى نوم تنويماً مغناطيسياً : « متى نشرع فى العمل ؟ »[٩٧] ونحن لا نكاد نعلم بعد ذلك عن تفصيلات المشروع شيئاً، اللهم إلا فى صورة عبارات خاطفة كأن مهمتها أن تذكرنا فحسب أن المشروع مستمر : « كل خطوة ترسم بدقة والنتائج مضمونة »[٩٨]. « إن سرنا من الأسرار التى يضن بها حتى على الزوجة والابن»[٩٩]. «عما قريب سنعطى إشارة البدء فى العمل»[١٠٠].

---

(٩٥) نفس المصدر ، ص ٢٠٨
(٩٦) نفس المصدر ، ص ٢٠٩
(٩٧) نفس المصدر ، ص ٢٠٩
(٩٨) نفس المصدر ، ص ٢٤١.
(٩٩) نفس المصدر، ص ٢٤٢.
(٩٩) نفس المصدر ، ص ٢٤٢
(١٠٠) نفس المصدر ، ص ٢٥٢

وحين يتقوض ما بين سرحان البحيرى وزهرة يسرع الحدث المتصل بهذه النقطة - أيضاً - إسراعاً شديداً؛ فتتحدد ساعة الصفر، «فجر الغد، سوف نبدأ مع فجر الغد» (١٠١) . لقد انتهى الحب ، وحين ينكشف أمر السرقة بعد قليل سينتهى سرحان البحيرى نفسه. سيأخذ روحه بيده، فيخلف اضطراباً شديداً فى «ميرامار»، ويخلف وهما لمنصور باهى ببطولة فى غير مجال.

بقى الخيط الثالث من الخيوط التى تنسج معالم شخصية سرحان البحيرى المغامرة الانتهازية، وهو خيط العمل السياسى. إن الرواية كلها حافلة بالمغزى السياسى، وسرحان البحيرى يأخذ فى كل المناقشات السياسية التى تجرى فيها - وما أكثرها- موقف المؤيد للثورة المتحمس لها بلا حدود، ولكن هذا التحمس يأخذ فى الغالب صورة التعميم الذى يصل فى أحيان كثيرة حداً يصبح فيه مجرد ترديد لمجموعة من الشعارات : «لقد خلق الريف خلقاً جديداً » (١٠٢) «كذلك العمال، إنى أعيش بينهم فى الشركة فتعالوا وانظروا بأنفسكم» (١٠٣). وميوله السياسية لا تقتصر على الناحية النظرية؛ فنحن نعلم أنه مسئول سياسى. ومسئوليته السياسية ممتدة فى تاريخ الثورة، وفى حاضرها: «من هيئة التحرير إلى الاتحاد القومى، واليوم فأنا عضو بلجنة العشرين وعضو مجلس الإدارة المنتخب عن الموظفين. .»(١٠٤) ونحن نراه حريصاً على التنصل من كل نشاط سياسى ينتمى إلى مرحلة ما قبل الثورة . وهذه أول أمارة من الأمارات التى تشى بضعف معتقده السياسى . إنه ينكر فى مناقشة سياسية تجرى بين نزلاء « ميرامار » أن يكون له أى ماض سياسى (١٠٥). ولكننا نعلم فيما بعد أنه كان عضواً - مهما كان من تأثير تلك العضوية - فى لجنة الطلبة الوفديين (١٠٦).

(١٠١) نفس المصدر، ص ٢٥٦.
(١٠٢) نفس المصدر ، ص ٥٢
(١٠٣) نفس المصدر ، ص ٥٢.
(١٠٤) نفس المصدر ، ص ٥٢.
(١٠٥) نفس المصدر ، ص ٥٢
(١٠٦) نفس المصدر ، ص ٢١١.

لكن قضية القضايا هى أن إخلاصه السياسى يبدو محل شك من الجميع، فطلبة مرزوق يذهب فى ذلك حد التطرف - على عادته- فيصفه بأنه : «مجرد مجنون بالترف» [١٠٧]، وحسنى علام يستاءل تساؤل الشاك عن مدى إخلاصه السياسى [١٠٨]، وكذلك منصور باهى [١٠٩]. وهذه الشكوك فى محلها تماماً، فسرحان البحيرى - مدفوعاً بانتهازيته الشاملة - يريد أن يركب موجة المد السياسى ليصل إلى ما يريد. وبحسبنا أن نفكر فى هذين الموقفين اللذين يقيمهما نجيب محفوظ متقابلين لندرك من خلال تقابلهما على هذا النحو الحقيقة الساخرة التى تكشف عن مدى الإساءة التى يسىء بها المرددون لشعارات الثورة للثورة نفسها، وللفكرة الشريفة التى يرددونها بأفواههم. أما الموقف الأول من هذين الموقفين فهو الذى يصور الصفقة التى عقدها سرحان البحيرى مع على بكير- وهى صفقة قوامها السرقة، ومجال الكسب منها هو «السوق السوداء» - وأما الموقف الثانى فهو الذى يصور سرحان البحيرى الذى لم يكد يفرغ من عقد هذه الصفقة الشيطانية حتى ذهب إلى مقر الاتحاد الاشتراكى ليثقف سياسياً ، ويا للسخرية؛ فقد كان موضوع المحاضرة هو «السوق السوداء» ! وانظر أيضاً كيف يسلك هذا «الاشتراكى» على المستوى الشخصى بعد خروجه من محاضرة التوعية السياسية تلك، بعد أن كان سلوكه قبلها يتناقض معها على طول الخط :

«إذن فأنت ثورى اشتراكى ؟

- بلا أدنى شك.

- مبارك ، خبرنى الآن أين نقضى ليلتنا ؟.

فدعوته إلى الجنفواز. سهرنا حتى منتصف الليل أردت أن أنتظر صفية ولكنها أخبرتنى بأنها مدعوة للذهاب مع زبون ليبى» [١١٠].

---

(١٠٧) نفس المصدر ، ص ١٠٨

(١٠٨) نفس المصدر ، ص ١٠٨ .

(١٠٩) نفس المصدر ، ص ١٤٨ .

(١١٠) نفس المصدر ، ص ٢١٧

إن تصوير نجيب محفوظ لانتهازية سرحان البحيرى، واتخاذه العمل السياسى وسيلة لتحقيق أهدافه السياسية يتراوح بين تصوير المواقف التى تعبر بشكل غير مباشر، والتعبير المباشر عن ذلك من جانب سرحان البحيرى نفسه. فسرحان البحيرى حين يردد الشعارات السياسية يرددها على نحو يجعلنا نلمح الدوافع الكامنة وراءها. يقول عن طلبة مرزوق: «وإلى ذلك كله فقد كان من الطبقة التى علينا أن نرثها بطريقة ما»[111]. ويقول عن حسنى علام : «وأنا أكره فكرة طبقته ولكنى أفتن بأى شخص منها إذا ساقتنى الظروف الممتازة إلى صحبته»[112] . وهو يعلن عن حقيقة شعوره: «..لم أكن أهتم فى أعماقى بالسياسة برغم نشاطى الموفور فيها» [113]، ولكنه - على الرغم من ذلك - يستمر حتى آخر لحظة من حياته يغنى - من الشفاه - أغنية الثورة. وعلى العموم فإن هذه الروح النفعية الانتهازية لم تحقق له أهدافاً على الإطلاق، لا فى مجال «الحب»، ولا فى مجال المال، ولا فى مجال العمل السياسى؛ وقد انتهت حياته فى الرواية بهذه العبارة التى يمكن أن تغنى عن كل تعليق: كنت يائساً.. يائساً..»[114].

هذه هى ملامح الشخصيات التى روت الأحداث من خلال ما ترى وما تحس فى رواية «ميرامار» ، فهل معنى ذلك أن الشخصيات الأخرى التى لم تتح لها مثل تلك الفرصة أقل أهمية فى مجرى أحداث الرواية ؟ لا أعتقد ذلك، وهذا هو ما يدعونى إلى محاولة الكشف عن ملامح هذه الشخصيات - وهى شخصيات طلبة مرزوق ، وماريانا، وزهرة - من خلال الرواية. أما الشخصيات الأخرى الثانوية - أو التى هى أكثر من ثانوية- التى لا يتضح لها أى معنى إلا فى ضوء هذه الشخصيات الرئيسية- وهى شخصيات محمود أبو العباس، وأقل منها أهمية، شخصيات على بكير، وصفية ، وعلية ، ورأفت أمين - فأهمل الحديث عنها .

(١١١) نفس المصدر ، ص ٢١٧.
(١١٢) نفس المصدر ، ص ١٠٨
(١١٣) نفس المصدر ، ص ٢٥١.
(١١٤) نفس المصدر ، ص ٢٦١.

يقف طلبة مرزوق شاهداً على نوع من النفوذ قضت عليه الثورة، كما يقف شاهداً على بعض سمات الماضى التى لا تملك إلا معنى تاريخياً بحتاً، يفرغها من أى تأثير أو فعالية فى تشكيل الحاضر. وقد كان ذا سلطة سياسية فى الماضى- كان وكيلاً لوزارة الأوقاف - وذا سلطة دينية أيضاً - كان إماماً لطريقة السادة الدمرداشية. هذا هو الوضع المزدوج- السياسى والدينى- الذى يعبر عنه نجيب محفوظ بطريقة أفضل من طريقتى هذه حين يقول : «الرجل الذى جمع فى قلبه بين الرسول والمندوب السامى» (١١٥). ولكنه يبدو أنه لم يكن يعطى قلبه لأحدهما. ومن المؤكد أنه لم يعط قلبه للجانب الدينى؛ فليلة الجمع الدينى الكبير قيل إنه جاء ثملاً. ومهما يكن من أمر فقد انتهت حياة النفوذ التى باشرها فى المجالين - ليس هذا فحسب، وإنما نجده، حين يفد إلى بيئة الرواية، موضوعاً تحت الحراسة، خارجاً عن مجرى المجتمع، وقد جاء ليعيش على هامشه. إن كل ما يربطه بالحياة الآن هو بقية من الذكريات، وهذا الأمل الذى لا يفتأ يداعبه، والذى لم يوصد فى وجهه أبداً طيلة الرواية، وهو أمل قد يحقق رغبة خاصة له، ولكنه أدنى إلى أن يقذف به خارج دائرة المجتمع كلية من أن يعيده إلى حوزتها. هذا الأمل - كما قلت من قبل - هو أن يسمح له بزيارة ابنته التى يعمل زوجهافى الكويت.

وهناك عنصران إنسانيان رئيسيان يحددان ملامح طلبة مرزوق فى الرواية هما التحرر فى السلوك، والميل إلى الدعابة الذى يصل أحياناً حد السخرية العميقة. فنحن نعلم - فيما يتصل بالعنصر الأول - أنه عشيق قديم لماريانا، وأنه خبير بالنساء على نحو واسع، وأنه يدمن الشراب. وهو فى الرواية يعطينا الإحساس بأنه لم يتخل من ذلك إلا عن القدر الذى تحتمه ظروفه الحالية، وبخاصة ظروفه الصحية. ونحن نراه يحاول استغلال زهرة فى هذا الجانب حين يطلب إليها أن تدلكه- مع كل ما يحيط بذلك من ظلال لا تبرئه من الرغبة فى إغوائها - وحين

(١١٥) نفس المصدر ، ص ٣٤.

يقف منهـا موقـفاً مضـاداً ظالماً فى طول الرواية ، وذلك بعـد أن ترفض منه ذلك بشدة . إنه يسىء الظن بها إلى أبعد حد . ويهاجـمها فى محنتها ويذهب فى ذلك إلى الحد الذى يجـعله يردد أنها فـقدت شرفـها مع سرحـان البحيـرى. وفى آخر الرواية يعيد غرامياته مع ماريانا؛ فبعـد احتفالهما بليلة رأس السنة وعودتهما ثملين يخوض معـها تجربة تثبت فشلهـا الذريع. وغير خاف - كمـا أشرت من قبل - أن هذا النوع من الفشل يستخدم هنا استخداماً رمـزياً؛ فهو إشـارة إلى فشل نموذج بشرى، إن لم يكن إشارة إلى فشل جيل بأكمله.

وأمـا روح الدعـابة لديه فـأمر واضح فى كل تـعليقـاته على الأشـيـاء التى يتناولها. وهى تأخذ فى أغلب الأحـيان لوناً سياسيـاً؛ فهو يعلق على هروب زهرة من القرية بقـوله «اعتبروها إقطاعـية» [116]، ويقول مـرة أخرى عن لبـاقتـه- وقد داعب زهرة مداعبة غليظة - «موضوعة تحت الحاسة» [117]. على أنها حين تتصل بآرائه السياسية مباشرة تصبح أكثر وضوحاً. وموقفه السياسى موقف مضاد للثورة، وهو أمر متـوقع. وتتوالى تعليقاتـه السياسية اللاذعـة من أول الرواية إلى آخرها، ولا تتوارى إلا فى المواقف التى يضطر فيها إلى أن يكون منافقاً، مثل الموقف الذى اكتـمل فيـه عقـد النزلاء فى «البنسيـون» لأول مرة - ليلـة أم كلثوم - و«فـرقعت السياسـة فى السمر» - على حد تعبيـر نجيب محفوظ - فـاضطر طلبة مرزوق إلى مداراة مشاعره السياسية الحقيقية، وإعلانه رأياً غاية فى الموضوعية: «لقد حاق بى ضرر بالغ فأكون منافقاً لو قلت إننى لـم أتألم، ولكننى أكون أنانياً كذلك لو أنكرت أن ما عمل ما كان ينبغى أن يعمل» [118]، أو المواقف التى يضطر فيها - أمام عدم ثقته فى محـدثه - أن ينسحب إلى داخل ذاته؛ فهو يقول لمنصـور باهى مثلاً حين سأله عن تاريـخ مصر: «مـا مضى قد مـضى، دعنا نتهـيأ للسـماع» [119]، أو أن

(١١٦) نفس المصدر ، ص ٤٠

(١١٧) نفس المصدر ، ص ٤٤ .

(١١٨) نفس المصدر ، ص ٥٣

(١١٩) نفس المصدر ، ص ١٥١ .

ينسحب من النقاش انسحاباً منظماً، مغطياً انسحابه بستار كثيف من الحنكة والروغان. جاء على لسان سرحان البحيرى :

«وأشار (طلبة مرزوق) إلى عنوان أحمر عن ألمانيا الشرقية وقال :

- لا شك أنك سمعت بعض ما يقال عن بؤس تلك المنطقة، وبخاصة إذا قورنت بالمنطقة الغربية . .

ها هو يتحدث فى السياسة الداخلية بلغة السياسة الخارجية.

أجبته موافقاً فعاد يقول :

- ليس لدى روسيا ما تقدمه إلى بلد يدور فى فلكها ، أما أمريكا.

- ولكن روسيا قدمت لنا بالفعل مساعدات قيمة !.

فقال بعجلة :

- الوضع مختلف، نحن لا ندور فى فلكها. .

وبدا حذراً حتى ندمت على اعتراضى» (١٢٠).

أما حين ينطلق على سجيته - وذلك حين يكون مع عامر وجدى مثلاً - فإنه يعبر عن آرائه فى صراحة تسودها روح الدعابة الساخرة التى أشرت إليها. وهذا النقاش الصريح الذى يخوض فيه مع عامر وجدى يتجاوز- فى حالات قليلة- الحاضر إلى الماضى. على أن طلبة مرزوق يعترف أنه فى تعبيره عن آرائه السياسية - وبخاصة ما يتناول الحاضر منها - لا يعدو أن يكون مروحاً عن نفسه بالكلام. ومع ذلك فهو يستمر فى ذلك بروح الفكاهة التى تخرج من موضوع إلى موضوع، من السياسة إلى الدين ، متنوعة وثابتة فى الوقت ذاته. جاء فى حوار بينهما :

---

(١٢٠) نفس المصدر ، ص ٢٢٨.

«فسألته (المتحدث عامر وجدى) عما بدد سوء ظنه بى :

- فكرت، ثم اقتنعت بأن التاريخ لم يعرف عميلاً فوق الثمانين !.

ضحكت طويلاً ثم سألته :

- ولم تخاف العملاء ؟.

- لا شىء فى الحقيقة غير أنى أروح عن نفسى أحياناً بالكلام

. . . .

ضحكت بلا تعليق فتساءل:

- هل رجعت أخيراً إلى الدين ؟

- وأنت ؟ يخيل إلى أحياناً أنك لا تؤمن بشىء . .

فقال بحنق :

- كيف لا أومن بالله وأنا أحترق فى جحيمه ؟!» (١٢١).

هكذا يبدو على سجيته مع عامر وجدى فى الموقف السابق، ولكن هناك مواقف أخرى يتخلى فيها طلبة مرزوق قليلاً عن روح الدعابة ليترك لتطرفه فى الرأى العنان . وهو يوحى فى ذلك على كل حال بأنه يصدر فى تطرفه عن مرارة شخصية أكثر مما يصدر عن عقيدة سياسية . إن وضعه تحت الحراسة قد فعل به الأفاعيل، ولعله حين حطمه أسهم فى تطرفه فى الرأى، كما أسهم فى نمو روح السخرية لديه التى هى قمة اللامبالاة:

«وعدت أقول (المتكلم عامر وجدى):

- منصور باهى فتى ذكى، ما رأيك ؟ . لا يحب الكلمات الجوفاء، ويخيل إلى أنه ممن يعملون فى صمت ، ثم إنه من جيل الثورة الخالص.

---

(١٢١) نفس المصدر ، ص ٣٢، ٣٣.

- ما الذى يدعوه ، هو أو غيره، للالتصاق بالثورة؟.

- إنك تتكلم كأنما لا يوجد بالوطن فلاحون ولا عمال ولا شبان !.

- لقد سلبت البعض أموالهم وسلبت الجميع حريتهم !.

فقلت ساخراً :

- إنك تتكلم عن حرية بالية ، وحتى هذه لم تحظ باحترامكم أيام سطوتكم» [١٢٢].

كذلك يتصرف طلبة مرزوق على سجيته حين يخلو إلى حسنى علام، الذى يأنس إليه بحكم انتمائهما إلى طبقة واحدة. وهو فى هذه الحالة لا يحس بحرج من أى نوع، ويعلن عن آرائه السياسية فى صراحة تتضح بمجرد أن يخلو أحدهما إلى الآخر بعد تعارفهما فى «ميرامار»، ولا تفارق روح الدعابة طلبة مرزوق فى كل هذا فهو يخلط الجد بالهزل فى روح مرح وسخرية . يقول لحسنى علام ليلة الطرب، وقد راح يستمع إلى أم كلثوم ، بعمق : «من نعم الله أنهم لم يصادروا أذنى» [١٢٣]. وهو - كعادته حين يأنس إلى إنسان - يعلن عن آرائه السياسية المتطرفة، التى لا يوافقه عليها حتى حسنى علام - ابن طبقته - كما لم يوافقه عليها من قبل عامر وجدى؛ ففى مشهد من مشاهد الرواية يتجادل الرجلان تجادلاً ينتهى على النحو التالى (والمتحدث حسنى علام):

فقلت بتسليم وأنا مطمئن إلى وحدتنا:

- ولكن ثمة إصلاحات لا يمكن إنكارها.

حرك شدقيه حركة غريبة وقال :

- قصد بها أناس لم يرتقوا بعد إلى درجة الوعى ، وهم - مثلنا - تحت رحمة البدل».

---

(١٢٢) نفس المصدر ، ص ٥٦ (١٢٣) نفس المصدر ، ص ١٠٢.

وإلى جانب هذين العنصرين الأساسيين فى شخصية طلبة مرزوق نجد عنصراً ثالثاً متصلاً بهما، وهو يمثل خصيصة طبيعية مفهومة فى مثل ظروفه، وهى سوء الظن . إنه سيئ الظن بكل شىء لا يأنس إليه، سواء أكان هذا الظن يقع فى محله أم لا يقع، سيئ الظن بزهرة التى يشيع عنها - كما ذكرت - أن سرحان البحيرى قد سلبها شرفها، وسيئ الظن بسرحان البحيرى ومنصور باهى اللذين لم يعطهما قلبه ، وسيئ الظن بماريانا التى يعرفها أكثر من غيره.

وهو يرى فى آخر الرواية محتفظاً بخصائصه جميعاً، موقفه العدائى المتطرف من الثورة ، وروح المرح، والحرص ، والحذر، وسوء الظن، كما يرى محتفظاً برغبته المزمنة فى «الخروج».

«تبعنى (والمتحدث عامر وجدى فى نهاية الرواية بعد أن تكشفت جميع الأحداث عما تكشفت عنه) إلى حجرتى بعد الإفطار . جلس على كرسى أمامى مباشرة وهو يقول :

- يخيل إلى أننى سأسافر إلى الكويت قريباً ، أفتانى المرحوم بذلك .

المرحوم ؟.

- سرحان البحيرى . .

وضحك ضحكة قصيرة ثم قال بلا مناسبة ظاهرة على الأقل :

- أراد أن يقنعنى بالثورة بمنطق غريب .

نظرت إليه متسائلاً فقال :

- أكد لى أنه لا بديل للثورة إلا واحد من اثنين. . الشيوعيين أو الإخوان. . فظن أنه دفعنى إلى ركن مسدود .

فقلت بإيمان:

- ولكن ذلك هو الحق !.

ضحك ساخراً ثم قال :

- بل يوجد بديل ثالث ! .

- ما هو ؟ .

- أمريكا ! .

هتفت بغيظ .

- أمريكا تحكمنا ؟ .

فقال بهدوء حالم :

- على طريق يمينيين معقولين ، لم لا ؟ .

ضقت بأحلامه فقلت:

- اذهب إلى الكويت قبل أن تجن !»[١٢٤].

وأما شخصية ماريانا - صاحبة البنسيون - فيمكن أن تلخص فى عبارتين اثنتين هما «المجد الغارب» ، و «الروح التجارية» . أما «المجد الغارب» فنحن نحسه منذ اللحظة التى يقدمها فيها نجيب محفوظ حتى اللحظة التى تخرج فيها من المسرح. نحسه لا من الجو العام للرواية فحسب، وإنما كذلك من تصرفات ماريانا؛ ومن تصرفات الشخصيات الأخرى التى تحيط بها . وحياتها فى الرواية - كحياة عنصرها كله فى الوطن - محصورة فى هذه الدائرة الضيقة التى حصرها فيها المجتمع، ثم خلفها فى مسيرته الكبرى. ونحس أن تاريخ قهرها مرتبط بتاريخ الثورة الشعبية فى القضاء على النفوذ الأجنبى عسكرياً (كان زوجها الأول ضابطاً قتل برصاص أحد الطلاب) ومادياً (أفلس زوجها الثانى «ملك البطارخ» وانتحر، ثم جردتها الثورة من المال . .). ويخلع عليها جو الرواية كله طابع الشىء المولى الذى لا يمكن أن يسترد الروح ؛ والشخصيات تتصرف نحوها بقدر من المجاملة

(١٢٤) نفس المصدر ، ص ٢٧٦, ٢٧٧.

هو القدر اللازم للاستفادة منها. وهى - من ناحيتها- لا تنفك تذكرنا بتاريخها الذهبى، وبمجدها الذاهب . تقول لعامر وجدى: «كنت سيدة ، سيدة بكل معنى الكلمة» [١٢٥]. ثم تستمر : «كنت سيدة يا مسيو عامر، أحب الحياة، الحياة الحلوة والنور والفخامة والأبهة والصالونات؛ وكنت أهل على المدعوين كالشمس» [١٢٦].

على أنها بالرغم من «المجد الغارب» متشبثة كأشد ما يكون التشبث بالحياة، وبجوها الخاص. ويظهر تشبثها هذا فى مساومتها الفريدة التى سأتحدث عنها تحت عبارة «الروح التجارية»، وفى تعلقها بجوها الخاص؛ فهى - مثلاً - لا تستمع إلا محطة الأغنيات الأوربية، ولا تسمح بتغييرها إلا فى ليلة أم كلثوم. ويبلغ هذا التشبث ذروته فى إصرارها على الاحتفال -كأيام زمان - بليلة رأس السنة، ودخولها فى مغامرة «شباب» مع طلبة مرزوق ، انتهت - كما أشرت - بإخفاق ذريع .

وأما «الروح التجارية» فهى أوضح عند ماريانا فى الرواية حتى من «المجد الغارب» . وهى تثبت دائماً أنها قادرة - فى الوقت المناسب - على أن تدوس على الذكريات ، وتتفرغ للعمل. يقول عامر وجدى : «وجاء وقت الحساب والمساومة. . وأثبتت المدام أنها تستطيع فى الوقت المناسب أن تستنقذ قلبها من الذكريات لتحسن المساومة والتدبير» [١٢٧]. وهى تقوم بهذه المساومة مع الجميع، ودون هوادة- وإن اختلفت طريقتها من نزيل لآخر- ولا نعلم لها موقفاً مخالفاً لذلك سوى موقفها من منصور باهى الذى بدا واضحاً أنها تعامله معاملة خاصة حين أعلنت له : «سنتفق على أجرة مناسبة ولن أطالب برفعها فى الصيف»[١٢٨].

---

(١٢٥) نفس المصدر ، ص١٧

(١٢٦) نفس المصدر ، ص ٢٠.

(١٢٧) نفس المصدر ، ص ١١.

(١٢٨) نفس المصدر ، ص ١٤٠.

وهذه «الروح التجارية» تصبح فى أشد حالاتها يقظة حين يلوّح حسنى علام «بالمشروع» ؛ فهى لا تنفك تحوم حوله - باعتباره صيداً سميناً على ما يبدو- وتنسج حوله الشباك. وخطتها معه تقوم على التمنع فى بداية الأمر؛ فبينما نرى حسنى علام فى البداية يعرض عليها الاشتراك معه فى «المشروع» وهى تراوغ:

«فقالت بتسليم :

- المرض كبرنى قبل الأوان..

ثم بلا تمهيد :

- ولكن هل من الحكمة أن تجازف بنقودك فى مشروع جديد ؟.

- لا بأس بذلك أبداً.

- وإذا استولت عليه الحكومة ؟.

- توجد أعمال مضمونة..

خمنت أنها تتردد فى زحزحة البلاطة فقلت معابثاً :

- ما أجمل أن نشترك معاً فى عمل مثمر !.

تظاهرت بالدهشة وقالت ضاحكة:

- أنا ! .. أو .. البنسيون لا يجىء بالكفاف» [١٢٩].

نراها فى مرحلة ثانية وقد بدأت الهجوم . وهذا الهجوم يبدأ بروح محايدة فى شكل نصيحة عملية لحسنى : «إن صاحب الميرامار (قهوة الميرامار) يفكر جدياً فى بيعها» [١٣٠]، وينتهى بالتسليم ، وبموافقتها على الاشتراك التجارى معه، الذى كانت قد رفضته - أو تظاهرت برفضه - فى بادئ الأمر : «مقهى الميرامار أفضل.. وأنى أفكر جدياً فى مشاركتك» [١٣١]، ولكن حسنى علام يفلت من شباكها على كل حال.

---

(١٢٩) نفس المصدر ، ص ٩٨. (١٣٠) نفس المصدر ، ص ١٢٧

(١٣١) نفس المصدر ، ص ١٣٣.

إن معنى «الروح التجارية» لا يقتصر عند ماريانا على حدوده المعروفة التى يمكن أن نصفها - على قساوتها - بأنها حدود شريفة، وإنما يتجاوز ذلك إلى الحد الذى يتذبذب فيه على حافة معان أخرى تجعلنا نفكر معها أنها على استعداد لأن تقوم بدور «القوادة» عند الضرورة . وهذا هو شعور سرحان البحيرى عندما علمت ماريانا ما يجرى بينه وبين زهرة فتدخلت فى الموضوع:

«ألم يكن الأفضل أن ترجع إلى أهلها ؟.

فابتسمت المدام ابتسامة قوادة عالمة ببواطن الأمور ثم قالت :

- أهلها الحقيقيون هنا يا مسيو سرحان !» [١٣٢].

وهو يؤكد هذا الشعور حين يصفها فى مرة أخرى بأنها «العجوز القوادة»[١٣٣]. على أن هناك ما هو أكثر دلالة على هذه الصفة ، وذلك فيما عرضته صراحة على حسنى علام لتتفادى به موافقتها له على إحضار فتيات إلى «البنسيون»: «البنسيون مشغول كله وإذا سمحت لواحد فكيف أرفض لآخر؟ ولكن أدلك على مكان إذا أردت» [١٣٤]. إن منهجها هنا منهج قوادة محنكة ، وهو أولاً وأخيراً منهج «تجارى» محنك ؛ فهى تحرص على حسنى علام، وتحرص على سمعة تجارتها فى الوقت نفسه - والأمران مرتبطان كما هو واضح - فهى تشبه الخمار المجرب الذى يعرف ما تفعله الخمر بالرءوس ، فيحرص على ألا يصل أبداً إلى الحالة التى يفقد فيها وعيه، وذلك حرصاً منه على أن يظل فى حالة مناسبة للاحتفاظ بتجارته.

وهذه «الروح التجارية» تتجلى فى أشد حالاتها قسوة ووحشية فى موقفها من زهرة. ونحن فى البداية لا نستشف موقفها المستغل من زهرة عن طريق

(١٣٢) نفس المصدر ، ص ٢٤٠.
(١٣٣) نفس المصدر ، ص ١٥٦.
(١٣٤) نفس المصدر ، ص ١١٤.

مباشـر، وإنما نستشفه من آراء المجربين المحـيطين بها من شخصيـات الرواية أمثال عامـر وجدى وطلبـة مرزوق . يقـول عامـر وجدى : «إنى حـزين من أجلك يا زهرة. أدرك الآن مدى وحـدتك . وليس البنسيـون بالمكان المناسب لك، والمدام- حاميـتك - لن تتورع فى أول فرصة عن التـهام براءتك» (١٣٥). وانظر كيف تحاول ماريانا تبرير ثورتها على علاقة زهرة بسرحان البحيرى، وكيف يعلق عامر وجدى:

«- مهمـا يكن من أمرها فإنى لا أحب أن يلعب أحـد من وراء ظهرى ! إما أن تبقى زهرة وإما أن تعمل لحسابك إنى أفهمك تماماً أيتها العجوز» (١٣٦).

ويقول طلبـة مرزوق فى حـوار له مع عامر وجـدى حول سـؤال خطير هو «هل فقدت زهرة الشىء الذى لا يعوض ؟» :

«- المدام أول من نبهنى ولكنى لم أكن فى حاجة إلى تنبيه !.

- امرأة سوء !.

- إنها كما تعلم على استعداد لحمايتها أو لاستغلالها» (١٣٧).

هكذا نرى الرجلين يجـتمـعان على رأى واحد فـى فهم الموقف الذى تقـفه ماريانا من زهرة. ويصبح هذا الموقف واضحاً- على كل حال - حين تتقدم الرواية إلى نهايتـها، فيـتضح لنا مـوقفهـا من زهرة على نحو مبـاشر، حيـن نراها تسعى صراحة إلى التخلص منها :

«- لقد سقط النحس على البنسـيون ، إنى واثقة من ذلك، وعلى زهرة أن تذهب ، فلتبحث عن رزقها فى مكان آخر.

. . . .

- أصبحت أتشاءم منها.

. . . .

(١٣٥) نفس المصدر ، ص ٤٨ . .

(١٣٦) نفس المصدر ، ص ٥٩.

(١٣٧) نفس المصدر ، ص ٧٩

كنت حاولت (المتحدث هو عامر وجدى) إثناء ماريانا عن رأيها ولكنها أصرت عليه بعناد . . » [١٣٨].

والآن إلى زهرة. لقد قلت من قبل إن زهرة تصبح قطب رحى الرواية منذ اللحظة التى تدخل فيها البنسيون ، بيئة هذه الرواية . وهى تأتى إلى هذه البيئة فى مرحلة متقدمة نسبيًا من تطور الأحداث؛ فلا يسبقها إليها من النزلاء إلا عامر وجدى وطلبة مرزوق. ومنذئذ تصبح هى منطقة الجذب فى المجال كله، كل يهفو إليها ، وتفوز هى بإعجاب الجميع ، أو كما يقول نجيب محفوظ على لسان عامر وجدى : «كان الجميع يميلون إليها فيما أعتقد، كل على طريقته» [١٣٩]. إن هذا الميل الجماعى - كل على طريقته - متحقق على نحو واضح؛ فطلبة مرزوق الذى يقف سلوكه - على الرغم من كل ظروفه- على حافة الإباحية يميل إليها على طريقته . «وتدليك الظهر» الذى يطلبه منها يحمل إيحاءات ميل عضوى لا شبهة فيه. وهو - حتى بعد أن تصده - يبقى ميالاً إليها إذ يهتف بعامر وجدى : «أيها الثعلب ، عليك أن تصالحنى مع زهرة» [١٤٠] . وعامر وجدى يميل إليها نوعاً من الميل حددته فيما سبق ، وهو ميل يتناسب مع نضاله، وعذابه، والظلم الذى حاق به، والروح المخلصة التى لا نفتقدها أبداً فى تتبع شخصيته. وماريانا تميل إليها بالقدر الذى تستفيد به منها، ثم تنبذها حين توازن جانبى المكسب والخسارة فيرجح الجانب الثانى. وحسنى علام يميل إليها هادفاً إلى أن يحقق بها نزوة من نزواته التى لا تنتهى. ومنصور باهى يقيم منها صورة يكمل بها عالمه الملىء بالصور، ويحس بالقرب الشديد بينه وبينها فى يقظة العالم الداخلى، وفى الاكتراث. وسرحان البحيرى - الانتهازى - يريد أن يخرج من وراء ميله إليها بمالم يخرج به غيره؛ فهو لا يرضى بأقل من أن تمنحه الشىء الذى لا يعوض.

(١٣٨) نفس المصدر ، ص ٢٦٩/٢٧٨

(١٣٩) نفس المصدر ، ص ٦٥.

(١٤٠) نفس المصدر ، ص ٤٨.

هذا هو موقف شخصيات النزلاء التى تضطرب بينها زهرة، فماذا عنها هى؟ إن نجيب محفوظ يقدمها إلينا شخصية سوية مكتملة. فلاحة ، وشابة، ولكنها ناضجة. ونحن ندرك ذلك منذ البداية فى أول حوار لها مع عامر وجدى؛ إذ تبدو منضبطة فى فعلها، وفى قولها؛ لغتها مختصرة ودقيقة، وإجاباتها فى حدود الأسئلة التى تلقى عليها، فلا تزيد، ولا إخلال . وهى ليست جريئة، ولكنها ليست خجولاً إلى الحد الذى يصيبها فيه الاضطراب . كذلك لا نلبث أن ندرك أنها جميلة، وأن وراءها قصة مأساوية هى أنها اضطرت إلى الهرب من القرية لأن جدها أراد أن يزوجها من عجوز مثله. لكن قصتها المأساوية هذه لم تتم فصولاً، وستتم بعض فصولها فى «ميرامار». وهى أيضاً قوية الجسم كما أنها قوية النفس، ولها خبرة بالحياة (بالمعنى الطيب للكلمة) ، ثم إنها عنيدة إلى حد بعيد .

تلك هى خصائص شخصية زهرة التى تكشف عنها الرواية فى مرحلة متقدمة من مراحلها. وهذه الخصائص ستستمر، ولن تتخلف ، وسيترتب عليها أهمية بالغة فى تطور الأحداث، وستضاف إليها خصائص أخر تزيد ملامح شخصية زهرة وضوحاً، وتساعد الحدث الروائى على التقدم:

«أراد زوج أختى أن يأكلنى فزرعت أرضى بنفسى! .

- ألم يشق عليك ذلك يا زهرة ؟ (المتحدث هو عامر وجدى)

- كلا إنى قوية بحمد الله، لم يغلبنى أحد فى المعاملة، لا فى الحقل ولا فى السوق . .

فقال طلبة مرزوق ضاحكاً:

- ولكن الرجال يهتمون بأمور أخرى أيضاً ؟.

فقالت بتحد لطيف :

- أكون رجلاً عند الضرورة.

. . . .

وإذا بطلبة يقول :

- سيقولون إنك هربت لكيت وكيت.

حدجته بنظرة غاضبة، واكفهر وجهها كأنما اتخذ من ماء الفيضان بشرة جديدة، وفردت سبابتها والوسطى وهى تقول بخشونة :

- أغرزها في عين من يتقول على بالباطل..» (١٤١).

ولا يكتفى نجيب محفوظ بأن يقدم لنا فى مرحلة مبكرة من مجىء زهرة إلى «ميرامار» خصائصها العضوية والنفسية هذه، وإنما يقدم لنا أيضاً بعض ميولها الفكرية، وآرائها فى أوضاع البلد. تقول لعامر وجدى عن طلبة مرزوق : «يظن نفسه باشا وقد مضى عهد الباشوات» (١٤٢)، ونعلم كذلك من حوار لم تشترك هى فيه أنها تحب الثورة حباً طبيعياً :

«وقد سألها حسنى علام وهى تقدم له شيئاً.

-وأنت يا زهرة هل تحبين الثورة ؟.

فتراجعت فى حياء عن دائرة المعربدين ولكن المدام أجابت عنها إجابة شافية. وقد بدا أنه يحييها بسؤاله ويدعوها إلى المشاركة فى الحديث ولكنى لمحت فى أعماقه ضيقاً يداريه فقلت (المتحدث هو منصور باهى):

- إنها تحبها بالفطرة» (١٤٣).

ولا تزال خصائص شخصية زهرة تتضح. وأهم ما يطالعنا منها بعد الخصائص السابقة صفة الطموح. والطموح يتجلى عندها فى مظاهر عدة؛ لقد تركت القرية هرباً من الظلم، ولكنها الآن بعد أن عاشت فى المدينة أصبحت مشدودة إليها لاعتبارات أخرى؛ فهى - على حد تعبيرها - تحب القرية ولكنها لا تحب الشقاء، فهنا - فى المدينة - «الحب والتعلم والنظافة والأمل!» (١٤٤). وطموح زهرة ليس فكرة مجردة، وليس أشواقاً تائهة، وإنما هو فكرة واضحة فى

---

(١٤١) نفس المصدر، ص ٤٢، ٤٣.

(١٤٢) نفس المصدر، ص ٢١١.

(١٤٤) نفس المصدر، ص ٦٩.

ذهنها، تأخذ بسرعة شكلاً عملياً. إن أول تجسيم لهذا الطموح - بعد حبها- هو قرارها بأن تتعلم، بغية التخلص من سمة كبيرة من سمات التخلف وهى الجهل. والتعلم بداية تريد أن تتخذ منها وسيلة لتعلم مهنة تصبح بها أهلاً لأن تحب رجلاً متعلماً، ومؤهلاً، وموظفاً، مثل سرحان البحيرى. وحين تعترف زهرة لعامر وجدى بأنها تحب سرحان البحيرى إنما تفعل ذلك دون تبذل، ودون خجل مصطنع. إنها تتحدث عن حبها على أنه قضية جادة، تشعر إزاءها بثقة فى النفس، منبعثة عن شعور عميق بالمساواة:

«- كلنا أبناء حواء وآدم..

- هذا حق ولكن..

- الدنيا تغيرت أليس كذلك ؟ [١٤٥]».

لكننا نحس أنها إذ تواجه العقبات فى حبها إنما تواجه أعوص مشكلة فى حياتها. لقد مكنتها إرادتها الحديدية من التصرف بحسم فى المشكلة التى واجهتها فى القرية. ولكن المشكلة التى تواجهها الآن أخطر بكثير، إنها تبدو، للمرة الأولى، وكأنها على وشك أن تغلب على أمرها : «ما قيمة أن أعرف ما يجب عمله ما دمت لا أستطيعه ؟» [١٤٦]. ومع كل هذا لم يتطرق اليأس إلى قلبها لحظة واحدة؛ فطموحها يجعلها متفائلة. وطموحها هو الذى جعلها ترفض الزواج من «محمود أبو العياس» بائع الصحف، لأنه سيعيدها إلى مثل حياة القرية التى جاءت منها فى حين أنها تنظر إلى «فوق»، ودعك من السبب الذى ذكرته لرفضها طلبه، وهو أنها سمعته يقول إن الأسلوب الوحيد لمعاملة المرأة هو الحذاء، فما هو إلا سبب ظاهرى تذكره لتقوى حجتها فى رفضه. وهكذا تتضح لنا الدائرة المفرغة التى تتمزق هى بين طرفيها؛ من هو فى مستواها الاجتماعى لا يرضيها، ومن يرضيها ليس فى مستواها الاجتماعى، وهى مصرة على تحقيق المستحيل!.

(١٤٥) نفس المصدر، ص ٦٤. (١٤٦) نفس المصدر، ص ٦٧

وثمة خاصة ذهنية - نفسية أخرى تتمتع بها زهرة، وهى أنها قاطعة كالسيف. إنها لا تعرف الحلول الوسط، ولا تقبل تفسيراً للزلات، مهما كان. ومن بين الأشياء التى ترفضها حتى الموت، ولا يمكن أن تقبل لها تبريراً ولا تعليلاً، جريمة الخيانة. والتركيز على كبر حجم الخيانة فى نفسها أمر له دلالته؛ فهذه الخيانة هى التى ستواجهها من قبل سرحان البحيرى فى نهاية الرواية، وستقضى على آمالها فى الحب والرفعة- وإن كان من الحق أن نقول إ نها لم تقض عليها. إنها تميل إلى منصور باهى، وهو الشخص الثانى الذى تخبره بحبها لسرحان البحيرى، ولكنه حين يعرض عليها موقفه فى حالة صفو بالغ بينهما - وهو موقف يعتقد فيه أنه ارتكب خيانة كبرى - مستجدياً رأياً لصالحه تتفوه به زهرة، نراها تصب اللعنات فى غير تحفظ على الخونة، غير ملقية بالا إلى الطريقة التى عرض بها منصور باهى الموضوع، والتى تحمل إشارات كثيرة تدل على أنه هو نفسه صاحب الموقف الذى يستفتى فيه :

«وتم التفاهم على ضوء نظرة متبادلة. وأشارت بيدها كأنما تدعونى إلى المرح فقلت :

- هناك شخص ينغص على صفوى

- من هو ؟

- شخص خان دينه!

فحركت يدها مستنكرة

- وخان صديقه وأستاذه!

واصلت حركتها الاستنكارية فسألتها :

- هل يغفر له الذنب أنه يحب ؟

فقالت مستفظعة :

- حب الخائن نجس» [١٤٧].

كل هذه الصفات الوضيئة المتكاملة تصور لنا زهرة وكأنها شخصية أسطورية لبطل من أبطال المآسى. ومع كل ذلك نراها تقع فى حب سرحان البحيرى بسهولة. ولعل هذه السهولة هى نقطة الضعف التى تزيدها شبهاً بأبطال المآسى ؛ فأبطال المآسى يصورون على هذا النحو النبيل الذى يبرزهم على أنهم لا عيب فيهم سوى نقطة ضعف واحدة فى شخصيتهم هى التى تفتح عليهم كل أبواب المصائب التى ترى مصبوبة على رءوسهم دون ذنب جنوه، وتجعلهم مدفوعين نحو مصيرهم المأساوى اندفاعاً حتمياً. وهذه السهولة التى تقع بها فى الحب إنما هى المسلك العملى لصفة أصيلة من صفاتها وهى الطموح. أنقول إذن إن طموحها هذا هو «كعب أخيل» الذى تنفذ إليها منه المصائب المأساوية، مثله فى ذلك مثل طمع أوديب سوفكليس، وحدة عطيل، وتردد هاملت ؟. إن الانجذاب إلى الحب أمر طبيعى يؤكد صفاتها، ولكن أسلوب الاستجابة إليه - وهو أسلوب تم بالقطع على نحو أسرع مما تحتمه بقية صفاتها - هو الذى يمثل «كعب أخيل»، غير أن هذه السرعة التى تقع بها فى الحب لا تكوّن لدى القارئ - والحق يقال - أى انطباع بالتبذل، وإن حملت كل انطباعات الطموح والإصرار.

وهى فى حبها لم تفقد وضوح هدفها. ولقد تلقت عرض سرحان البحيرى عليها بأن تأتيه ليلاً فى حجرته بتوجس ومرارة يليقان بها، وإن أعطته دليل الحب بالاستجابة له، وتبادل القبل معه. ويزداد شعورها بالخوف والتوجس حين يعرض عليها سرحان البحيرى الانطلاق بعيداً عن «ميرامار» والعيش فى مسكن خاص. هنا تأخذ مقاومتها لأفكاره ومآربه شكلاً صلباً عملياً، وهنا تنفجر أزمتها الأساسية، وهى شعورها بأن كل الناس ينظرون إليها على أنها أقل من أن ترتفع إلى مرحلة الأحلام بالحياة النظيفة، وبالحب، وبالتعلّم، وبمساواة الآخرين. إن

---

(١٤٧) نفس المصدر، ص ١٧٣.

هذا الشعور سيقف منذ الآن فى حلقها كالشوكة، وسينغّص عليها حياتها، ويضعها فى حيرة من أمرها، ويجعل رغبتها فى الكشف عن كنه سرحان البحيرى، وتحقيق نتائج الحب تتيقظ على نحو حاد :

«إنك تنظر إلى من فوق كالآخرين . .

قلت (المتحدث هو بالطبع سرحان البحيرى) بصدق كامل:

- إنى أحبك يا زهرة من كل قلبى أحبك والله شهيد.

فكرت قليلاً بكدر ثم ساءلتنى:

- أتعتبرنى إنسانة مثلك ؟.

وهل فى ذلك من شك.

هزت رأسها نفياً. أدركت بطبيعة الحال ما يدور بخلدها» (١٤٨).

ومع ذلك فإنه يبدو أنها وصلت مع سرحان البحيرى عاطفياً، ووصلت مع مطامحها وآمالها، درجة يصعب معها التراجع. إنها منجذبة إليه، وهى برغم مخاوفها تصدقه حين ينسج لها أكاذيبه حول صفية. إنها تصدقه فى الحقيقة لأنها تريد أن تصدقه، أو لأنها لا تملك إلا أن تصدقه، ونحس - فى حوارها معه- أن قضية الحب أصبحت عندها قضية حياة أو موت. ولأن القضية كذلك فإنها ترفض بعناد كل عرض من جانبه من شأنه أن يحول المسألة إلى هزل ومتعة رخيصة. ذلك مبدأ من مبادئها التى تنسجم مع منهجها العام، ورؤيتها للحاضر وللمستقبل. لكنها وقعت فى أسر سرحان البحيرى- على كل حال - ونحن نراها الآن فى هذا الموقف المتخبط الذى لا يستطيع أن يسلم بالممكن، ولا يستطيع أن يحقق المستحيل، وهى تضع لسرحان البحيرى مشكلتها الراهنة فى صيغة شديدة الاختصار. شديدة الدلالة : «إنى أحبك خطأ لا حيلة لى فيه» (١٤٩).

---

(١٤٨) نفس المصدر، ص ٢٣٠. (١٤٩) نفس المصدر، ص ٢٢٦.

إن جديتها لا تسمح لها إلا بموقف واحد تبدى فيه «شقاوة» الفتاة لسرحان البحيرى، وبموقف «دعابة» لمنصور باهى. غير أن العاصفة التى تتجلى نذرها فى الأفق- والتى تتجلى فى «انزلاق» سرحان البحيرى من بين يديها، وترديده لأسلوبه المغامر بإغرائها بالذهاب معه- تؤذن باقتلاع كل شىء من جذوره، والقضاء على مواقف الشقاوة، والمداعبة؛ وعلى كل شىء. لقد اكتشفت أن سرحان البحيرى قد هجرها إلى مدرستها علية محمد، وهذا هو الزلزال الذى لا يكن أن تحتفظ فيه زهرة بخط الرجعة. ونعلم أن أخذها لقضية علاقتها بسرحان البحيرى كلها أخذاً جاداً خطيراً هو الذى دفعها للحرص والبحث والتقصى، وأنها ذهبت لأهل علية محمد، «وناقشتهم الحساب». والموقف الذى تواجه فيه زهرة سرحان البحيرى - وقد تحطم كل شىء - موقف عاصف، وهو تتويج لغضب زهرة، وطموحها المخفق، وكبريائها الجريح، وقوتها، وإحساسها المر بأنها أهل للحب والعلا، والمساواة. كما أنه دليل على اعتقادها فى حقها الثابت على سرحان البحيرى. وحين تصرخ فيه قائلة «لا حق لى عليك» نشعر أنها تريد أن تثبت ذلك الحق أكثر مما تنفيه. لقد هبت لتأديبه على عقوقه وخيانته؛ وأكره ما تكرهه- كما قلت - هو الخيانة. إن هذه المواجهة بين زهرة وسرحان البحيرى هى الترجمة العملية لطموحها؛ وهى أيضاً بداية خيبة أمل كبرى بالنسبة لها. وهذه المواجهة جديرة- على طولها- بالاقتباس ؛ فنحن ندرك حين نتأملها جيداً كثيراً من صفات زهرة التى تكلمت عنها :

«زهرة . . لست كعادتك!

قالت بحنق مفترس:

- لولا أن لله حكمته التى هى فوق العقول لكفرت! .

ماج صدرى بالقلق فسألتها:

- هل من هم جديد يضاف إلى همومنا المستعصية ؟ .

قالت باقتضاب وازدراء:

- بعينى رأيتكما.

عرفت ما تعنى فغاص قلبى فى هاوية عميقة من صدرى وسألت بيأس :

- من تعنين ؟.

- الأستاذة!.

ثم بضراوة وحقد :

- الخطافة. الداعرة..

ضحكت. يجب أن أضحك. وأن أضحك ضحكة الاستهانة التى نواجه بها عادة غضبة خاطئة فى غير محلها. ضحكت وأنا أقول :

- يالك من.. صادفت أستاذتك فى طريقى فأديت لها ما..

قاطعتنى بقسوة :

- كذاب.. لم تكن مصادفة.. وقد عرفت ذلك منها اليوم!.

هتفت بانزعاج :

- لا!.

- اعترفت الخنزيرة بمقابلتك، ولم يـدهش أحد من والديها، ولكنهم دهشوا جميعاً لتطفلى أنا!.

خرست، خرست تماماً. وقالت هى بتقزز وغضب :

- لم يخلق الله أمثالك من الجبناء ؟.

انهزمت.. تهدمت.. ومن أعماق هاوية اليأس توسلت إليها قائلاً :

- زهرة!. كل ذلك يقـوم على غـيـر أسـاس.. إن هو إلا تخـبط يائس.. راجعى نفسك يا زهرة.. يجب أن نذهب معاً..

لم تسمع كلمة مما قلت إذ واصلت كلامها قائلة :

- ماذا أفعل ؟. . . لا حق لى عليك. . وغد حقير. . غر فى ألف داهية!.

وبصقت فى وجهى!.

غضبت. برغم موقفى المخزى غضبت. ثم صحت بها :

- زهرة!.

فبصقت فى وجهى مرة أخرى. أعمانى الغضب فصرخت:

- اذهبى وإلا كسرت رأسك. .

انقضت علىّ ولطمتنى على وجهى بقسوة مذهلة. انتثرت واقفاً وقد جن جنونى. قبضت على يدها بقسوة ولكنها انتزعتها بعنف ولطمتنى للمرة الثانية. فقدت وعيى فانهلت عليها ضرباً وصفعاً وهى تبادلنى الضرب والصفع بقوة فاقت تصورى. وإذا بالمدام تهرول نحونا وهى ترطن بألف لسان. أبعدتها عنى فصحت فى جنون الغضب :

- أنا حر أتزوج بمن أشاء. . وسأتزوج علية» (١٥٠).

لقد أكسب هذا الموقف زهرة عطف صديقيها عامر وجدى، ومنصور باهى. وقد أشرت من قبل إلى أن منصور باهى قد عرض عليها الزواج لأسباب كثيرة متعلقة بذاته هو. وأحب أن أضيف هنا أنه قد يكون من بين تلك الأسباب الإحساس بالعطف الذى وجده فى نفسه نحوها نتيجة لمأساتها تلك. كذلك أثار عليها هذا الموقف مزيداً من الأقاويل، وبخاصة من جانب طلبة مرزوق. لكن، هل كانت هذه النهاية المأساوية إشارة إلى انهيار زهرة، ونهايتها؟ أبداً، إن زهرة أقوى من أن تنتهى لانتكاسة مثل هذه، وذلك مهما كان من شدتها على نفسها. إننا نجدها محطمة وهذا طبيعى فى مثل موقفها- وبخاصة بعد أن سمعت بخبر قتل سرحان البحيرى - ولكنها مع أحزانها وخيبة أملها لم تيأس، وهى مصرة على النهوض، ومواصلة السير. يقول منصور باهى :

---

(١٥٠) نفس المصدر، ص ٢٥٣/٢٥٥.

«- فسألتها :

- ماذا عن المستقبل ؟.

تمتمت بلا روح..

- إنى أحيا كما ترى..

- وأحلامك يا زهرة ؟.

- سأستمر.

قالتها بعناد وإصرار ولكن أين الروح ؟» [١٥١].

ويسألها عامر وجدى : «ماذا أعددت للمستقبل ؟» فتجيب : «كالماضى تماماً حتى أحقق ما أريد» [١٥٢]. بل إننا نلاحظ على موقفها - برغم نكستها- شيئاً غريباً، وهو أنها تستقر تحت تمثال العذراء فى آخر مشهد من مشاهد الرواية، محتلة بذلك المكان الذى تحتله عادة ماريانا، مما يمكن أن يشير إلى أنها - حتى فى أشد حالاتها يأساً - تسيطر فى الواقع على الموقف باحتلالها هذا الموقع الحيوى. هى إذن فى محنة، ولكنها تتألق فى محنتها، وتخرج منها - كما يقول لها عامر وجدى - أكثر صلابة، وتجربة، ومعرفة بما ينفعها، ومالا ينفعها، وبمن يليق لها، ومن لا يليق لها. ولعل تجمع أحداث الرواية نحو نهاية العام، وبداية العام الجديد، أمر مقصود، وله دلالة متفائلة. لقد انتهى هذا العام - وهو يرمز لدورة زمنية - بالمحاولة والإخفاق، وها هو ذا العام الجديد على الأبواب. وما دام العزم والتصميم لم يفارقا زهرة فقد يحمل العام الجديد - أو الدورة الزمنية القادمة- تحقيق الآمال، وألوان المطامح.

هنا تكثر الإشارات التى ساعدت الذين احتفلوا بميرامار عند ظهورها - ولا يزالون يحتفلون - على القول بأن زهرة ترمز إلى «مصر». وهذه بالطبع قراءة

(١٥١) نفس المصدر، ص ١٩١

(١٥٢) نفس المصدر، ص ٢٧٢.

ممكنة لزهرة؛ إذا كنا مصرين على أن نجعل لكل شيء فى الأدب معنى يتصل بالواقع ويرمز إليه. وقد يقال إن قراءة زهرة على أنها مصر هو الذى يسوغ لنا الاقتناع - واقعياً وفنياً - بشخصيتها ذات الصفات الكاملة- أو شبه الكاملة - التى يعرضها بها نجيب محفوظ. وعلى كل حال، فالذى يريد أن يقرأ زهرة على هذا النحو يمكن أن يجد فى الرواية عناصر كثيرة تساعده على اتجاهه، منها ما أشرت إليه من كبوة زهرة، ثم إصرارها على النهوض فى عزيمة حزينة مقهورة ولكنها متوهجة، ومنها ما أشرت إليه أيضاً من أن النزلاء يميلون إليها كل على طريقته، وهناك شواهد أخرى منها هذه المحاورة القصيرة بين زهرة ومنصور باهى، والتى أسوقها دون تعليق :

«والمكان أهو مناسب لراحتك ؟

- نعم.

- ألا يضايقك الرجال الذين يجيئون ويذهبون ؟.

هزت منكبيها ولم تجب بلا أو نعم فقلت.

- إنهم مخيفون أحياناً، أليس كذلك ؟.

تناولت الفنجال ثم قالت وهى تهم بالذهاب.

- أنا لا أخاف!» [١٥٣].

على هذا الأساس يمكن أن يتوسع الإنسان فى القراءة الرمزية فيقول إن زهرة تمثل مصر - وإلا ففيم كل هذه الصفات الجليلة الحكيمة التى يضفيها نجيب محفوظ على فتاة ريفية جاهلة! كذلك يمكن أن يمثل كل نزيل من النزلاء رمزاً من الرموز، أو قيمة من القيم، أو معنى من المعانى التى تحكم اتجاهات نزلائها وبنيها؛ فماريانا يمكن أن ترمز إلى العنصر الأجنبى الذى يريد أن يستغل مصر - مغيراً

(١٥٣) نفس المصدر، ص ١٤٣.

أساليبه مع الظروف - هادفاً إلى الاستفادة منها دون مساهمة تذكر فى تطويرها، ثم هو يتنكر لها فى النهاية. وعامر وجدى يمكن أن يرمز إلى جيل من أجيال أبناء مصر فى الماضى. كان حبهم لمصر مزيجاً من بضاعة اللسان، وحسن النية، والتناحر الحزبى وما يحمل من أمارات الفساد. وطلبة مرزوق يمكن أن يرمز إلى ماض حافل بالمتناقضات، وإلى حاضر أعماه الإجراء الذى تناول نفوذه عن كل حسنة فى البلد (وانظر كيف يفترى على زهرة كل المفتريات!) وحسنى علام- خدين طلبة مرزوق - الذى لا يرى فى زهرة - مصر - سوى فرصة صالحة للمغامرة. ومنصور باهى يمكن أن يرمز إلى قيمة أيديولوجية معينة (ولكن انظر كيف ردت زهرة طلبه الزواج منها، ولم تعتبره عرضاً جاداً!)، وسرحان البحيرى الانتهازى يسحر زهرة فتحبه وتجعل منه قدرها، ولكنه يخدعها أى خديعة. هذه طريقة فى القراءة قد تكون مثمرة، وأنا لا أرفضها. وقد يستمر الإنسان فى استخراج الرموز من الأحداث والشخصيات الفنية إلى مالا نهاية. والمنزلق الذى يمكن أن ينزلق إليه الناقد من جراء الإسراف فى مثل هذا النوع من القراءة هو تحميل القيم الفنية ما تنوء به من معانى الواقع، وافتراض معان لبعض الشخصيات والأحداث لا يساعد عليها سياق العمل الفنى فى أحيان كثيرة. ومن ناحية أخرى فإن الإسراف فى هذا النوع من القراءة يحول بين الناقد والتفرغ لتحليل العلاقات الفنية التى تحكم نسيج العمل الأدبى نفسه.

بعد هذه الرحلة الطويلة فى «ميرامار» أقول إننى حاولت أن أعرض ملامح شخصياتها والعلاقات التى تربطها بعضها ببعض، ثم موقف هذه الشخصيات من الأحداث، وأشرت إشارات مختصرة إلى التصميم الخاص لهذه الرواية، والطريقة التى تؤدى بها، وهى طريقة تضع عيناً على المجرى الحاضر للحدث، وعيناً أخرى على ما يتدخل فى تكوينه من معطيات الماضى، ثم تسلط ضوءى الماضى والحاضر على نحو يجعل الصلة بينهما واضحة، ولكنه لا يجعلهما مختلطين. كذلك فهى طريقة تراوح فى التركيز على الشخصيات، ومن هنا فإنه يمكن القول بأنه لا يوجد

بها بطل مطلق، وذلك على الرغم من أن زهرة تحتل بؤرة اهتمام الشخصيات ؛ وينبغى أن نتنبه إلى أن شخصية زهرة - على الرغم من كل شىء- لم ترو الأحداث من وجهة نظرها قط! . وأعتقد أننى أشرت إشارات خاطفة إلى طريقة استخدام نجيب محفوظ لعنصر الطبيعة فى الرواية. وهذه النقطة الأخيرة لا تأخذ عادة حقها من اهتمام النقد الروائى لدينا؛ إذ يطغى عليه الاهتمام «بالتكنيك»، «والأيديولوجية» . . إلخ، ونتيجة لذلك يظل النقد الروائى فى أحيان كثيرة بعيداً عن أسئلة مهمة من مثل : كيف يكتب الروائى ؟ وما طريقته فى التعامل مع العناصر التى تخلق الجو العام المناسب الذى تتحرك فيه الشخصيات، وتتصارع الأفكار والإرادات ؟ وطريقة استخدام الطبيعة، وطريقة استخدام اللغة، عنصران مهمان فيما يتصل بالإجابة عن هذين السؤالين.

يستخدم نجيب محفوظ فى الروايات التى كتبها - عموماً - بعد «الثلاثية» لغة لا تهدف إلى رسم صورة محددة، مباشرة، «واقعية» للحدث أو الشخصية، بمقدار ما تهدف إلى تقديم صورة متخيلة لهما، تعلو على الواقع. وتكشف عن بعض الأبعاد غير المرئية فيه، ولكنها لا تتناقض معه. وسبيله إلى ذلك هو تكثيف اللغة «وتقطيرها»، وشاعريتها عن طريق اللعب الحر بالخيال وبعناصر الطبيعة. ولكنه فى استخدام اللغة على هذا النحو المجازى، واستخدام عناصر الطبيعة، لا ينسى أبداً أنه يضرب فى أرض الواقع - وأقصد الواقع الفنى - بجذور ثابتة. ومن هنا فإنه - كما قلت من قبل - لا ينسى نفسه فى روعة التأمل العاطفى أو الطبيعى، وإنما يرسم من ذلك فحسب «خلفيات» للوحات منتمية إلى الواقع. وهو على وعى كامل باللحظة التى ينبغى أن يعود فيها إلى مجرى الحدث. وبعبارة أخرى لا يصف نجيب محفوظ المشهد الطبيعى لذاته، ولا يدخل فى تجارب مع التعبير اللغوى بهدف تفجير طاقات هذا التعبير لذاته. وقد يبدو أحياناً وكأنه يفعل ذلك، ولكنك قبل أن تتأكد من أنه يفعل ذلك عن قصد تجده وقد عاد إلى «المد الواقعى» العام للحدث. إن اهتمامه الأول - كما أشرت - يكمن فى الفعل «البشرى»، لا فى

الفعل «الطبيعى»، ولا فى الفعل «اللغوى»، وإن وجب القول بأنه لا يهمل العنصرين الأخيرين.

والعبارات الأولى فى «ميرامار» يمكن أن تتخذ دليلاً على شىء من هذا؛ لقطات طبيعية مركزة، فى لغة شعرية مركزة، وهذه اللقطات لا تطول إلا بالقدر الذى يضعنا فيه نجيب محفوظ فى حال وسط بين تصور أنه يصف مشهداً طبيعياً لذاته، وتصور أنه يصف هذا المشهد ليقدم به لحدث إنسانى. فإذا وصل القارئ إلى هذه الحالة انعطف نجيب محفوظ، وبسرعة، فكشف الغطاء عن كل وهم، مؤكداً أن عنايته بالموقف الطبيعى - إلى جانب عنايته بالموقف الإنسانى - إنما هى عناية ثانوية :

«الإسكندرية أخيراً.

الإسكندرية قطر الندى، نفثة السحاب البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع.



العمارة الفخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم، يستقر فى ذاكرتك فأنت تعرفه ولكنه ينظر إلى لا شىء فى لا مبالاة فلا يعرفك. كلحت الجدران المقشرة من طول ما استكنت بها الرطوبة. وأطلت بجماع بنيانها على اللسان المغروس فى البحر الأبيض، يجلل جنباته النخيل وأشجار البلخ، ثم يمتد حتى طرف قصى حيث تفرقع فى المواسم بنادق الصيد. والهواء المنعش القوى يكاد يقوض قامتى النحيلة المقوسة (المتحدث هو عامر وجدى)، ولا مقاومة جدية كالأيام الخالية.

ماريانا، عزيزتى ماريانا، أرجو أن تكونى بمعقلك التاريخى، كالظن وكالمأمول، وإلا فعلىّ وعلى دنياى السلام. لم يبق إلا القليل، والدنيا تتكرر فى صورة غريبة للعين الكليلة المظللة بحاجب أبيض منجرد الشعر.

ها أنا أرجع إليك أخيراً يا اسكندرية.

★ ★ ★

ضغطت على جرس الشقة بالدور الرابع..»(١٥٤)

هكذا يوضع وصف الطبيعة في خدمة الحدث على نحو ما في هذا المثال. لكن هناك أمثلة أخرى يشتد فيها اتصال المشهد الطبيعي بالحدث الإنساني بحيث يلقى كل منهما على الآخر من أضوائه ما يتضح به من معناه، وإن ظل الموقفان مستقلين. ولقد ضربت من قبل مثالاً على ذلك بالمشهد الذي صور به نجيب محفوظ حسني علام وفتاته منفردين تحت المطر في سيارة على الطريق الزراعي، وأضرب هنا مثالاً آخر بوصف للطبيعة جعله نجيب محفوظ مدخلاً محكماً لتصوير بلوغ أزمة منصور باهي ذروتها. وتبدو اللغة التي يستخدمها نجيب محفوظ في هذا المثال وصفية شعرية، فيها من الصنعة ما يجعلها تقف أحياناً على حافة الأصباغ البديعية، وفيها في الوقت ذاته من الدقة والتركيز والشاعرية ما يجعلها تعيد إلى الأذهان صفحات في الوصف يحفل بها القصص العالمي الذي كتبه عشاق الطبيعة؛ ممن أشرت إلى بعضهم أكثر من مرة. إن وصف غضبة الطبيعة - في هذا المشهد - ثم انحسار تلك الغضبة يعكس- في الحالتين - ما يعتور نفس منصور باهي. ووضع المشهد الطبيعي هذا الموضع من الشعور الإنساني يجعل منهما قيمتين متعاونتين على إحداث انطباع معين لدى القارئ هو هنا - بالدرجة الأولى - الإحساس بما يدور في عالم منصور باهي الداخلي :

«يعجبني جو الإسكندرية. لا في صفائه وإشعاعاته الذهبية الدافئة.. ولكن في غضباته الموسمية.. عندما تتراكم السحب وتنعقد ؛ ل الغيوم.. ويكتسي لون الصباح المشرق بدكنة المغيب.. ويمتلئ رواق السماء بلحظة صمت مريب.. ثم تتهادى دفقة هواء فتجوب الفراغ كنذير أو كنحنحة الخطيب .. عند ذاك يتمايل

---

(١٥٤) نفس المصدر، ص ٧، ٨..

غصن أو ينحسر ذيل.. وتتتابع الدفقات ثم تنقض الرياح ثملة بالجنون.. ويدوى عزيفها فى الآفاق.. ويجلجل الهدير ويعلو الزبد حتى حافة الطريق.. ويجعجع الرعد حاملاً نشوات فائرة من عالم مجهول، وتندلع شرارات البرق فتخطف الأبصار وتكهرب القلوب.. وينهل المطر فى هوس فيضم الأرض والسماء فى عناق ندى. عند ذاك تختلط عناصر الكون وتموج وتتلاطم أخلاطها كأنما يعاد الخلق من جديد.

وعند ذاك فقط يحلو الصفاء ويطيب.. إذا انقشعت الظلمات وأسفرت الإسكندرية عن وجه مغسول.. وخضرة يانعة.. وطرقات متألقة.. ونسائم نقية.. وشعاع دافئ.. وصحوة ناعمة..

عايشت العاصفة من وراء الزجاج.. (المتحدث هو منصور باهى) حتى نعمت بالصفاء. شىء حدثنى بأن تلك الدراما إنما تحكى أسطورة مطمورة فى قلبى.. وتخط طريقاً ما زال غامض الهدف.. أو تضرب موعداً فى غمغمة لم تفهم بعد» [١٥٥].

إن «ميرامار» عمل حافل بالرمز، والواقع، والصراع الخلاق بين الفنان وأدواته التى يبنى بها قالبه، فيطور الشخصيات والأحداث، وينسج العلاقات التى تربطها، ويصور الجو الذى يحكمها. وأرجو أن أكون قد كشفت عن قدر معقول مما فيها من تلك الصفات.

★ ★ ★

---

(١٥٥) نفس المصدر، ص ١٨٢، ١٨٣.

رقم الإيداع ٩٧/٥٥٣٨
I.S.B.N. 977 - 215 - 225 - 8

هذا الكتاب

يحلل هذا الكتاب مجموعة من روايات نجيب محفوظ من وجهة نظر المنهج اللغوى ، الذى يعنى ببيان تركيب العمل الأدبى ونموه من داخله، ولا يعنى كثيرا بإصدار الأحكام عليه . لقد انتهى ذلك العصر النقدى «التسلطى» الذى كان يجلس الناقد فيه فى عليائه ، وصولجان النقد فى يده ، يصدر فيه الأحكام التى تقبل النقض على العمل الأدبى ، وحل محله عصر «ديمقراطى » أصبح الناقد فيه صديقا للقارىء ، يرحلان معا داخل العمل الأدبى ، ويريان كيف تتكون عناصره ، وكيف تنمو متطورة نحو غاياتها المرجوة.

وعلى هذا يكون معنى النقد - فى هذا الكتاب مرادفا لمعنى «القراءة الفاحصة » ، التى تعنى بحيثيات الحكم لا الحكم ، وتعنى بالكشف لا ببيان القيمة .وإذا نجحت هذه الطريقة فى حفز القارىء إلى ارتياد مزيد من أعمال نجيب محفوظ بالطريقة ذاتها ،أو حتى بطريقته الخاصة المغايرة ، فقد أدت هدفها كاملا.

هانى أحمد غريب

